ऐतिहासिक मराठी नाटके

१५०७१
म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
सं. क्र. २९६०

भीमराव कुलकर्णी

REFBK-0018176

जोशी-लोखंडे प्रकाशन, टिळक रस्ता, पुणे ३०

५८३८७ निबंध
२९५० १९.९.५२

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

सूचना :—खाली दिलेल्या तारखेपर्यंत पुस्तक/मासिक परत करावे, तसे न केल्यास घटना नियम क्र. ५ (८) नुसार प्रतिदिनी ५ पैसे जादा वर्गणी भरावी लागेल.

6 OCT 1976
27 SEP 1981

[क्र.मा.प.]

ऐतिहासिक मराठी नाटके

८८३९४ ✓ checked
१९।७।८२ संदर्भ
निबंध

१८१७६

ऐतिहासिक मराठी नाटके

ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.
अनुक्रम ८८३९४ दि: १९९५
२१६०

भीमराव कुलकर्णी
एम्. ए., पीएच्. डी.

प्रस्तावना : डॉ. रा. शं. वाळिंबे

REFBK-0018176

जोशी-लोखंडे प्रकाशन, टिळक रस्ता, पुणे ३०

पुणे विद्यापीठाकडून पीएच्. डी. पदवी प्राप्त झालेला प्रबंध

नोव्हेंबर १९७१

© प्रकाशक व सौ. कुन्दा कुलकर्णी

मूल्य पंधरा रुपये

प्रकाशक : सु. दे. जोशी व दि. द. लोखंडे,
जोशी-लोखंडे प्रकाशन,
टिळक रस्ता, पुणे ३०

मुद्रक : शां. दे. जोशी व वि. द. लोखंडे,
प्रतिभा मुद्रणालय,
२०११ सदाशिव पेठ,
टिळक रस्ता, पुणे ३०

मराठी
निबंध
७८३८०
२९८०
१८.१.५२

महामहोपाध्याय दत्तो वामन पोतदार यांस—

'तुह्मीं चि लाविलें जी झाड.....'

भूमिका

ऐतिहासिक पत्रवाङ्मयाचे आणि काही प्रसिद्ध ऐतिहासिक बखरींचे संपादन करण्याच्या निमित्ताने मराठ्यांच्या इतिहासाशी संबंधित अशा कागदपत्रांचा अभ्यास करावा लागला आणि त्यातूनच मराठीतल्या ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयावर प्रबंध लिहिण्याची कल्पना मनात रुजली व त्यामुळे मी हा विषय निवडला.

प्रत्यक्ष अभ्यासास प्रारंभ करण्यापूर्वी उपलब्ध ऐतिहासिक साधने आणि ऐतिहासिक नाटके यांमधील परस्पर संबंध स्पष्ट करावा आणि ऐतिहासिक मराठी नाटकांचे वाङ्मयीन स्वरूप न्याहाळावे, हा प्रमुख उद्देश होता. प्रबंधाची मांडणी याच दृष्टिकोणातून करण्यात आलेली असली तरी विषयाचे स्वरूप चांगल्या रीतीने स्पष्ट व्हावे यासाठी मूळ कल्पनेच्या अनुरोधाने प्रबंधाची मांडणी व्यापक करावी लागली.

ऐतिहासिक नाटके ही उपलब्ध ऐतिहासिक साधनसामग्रीच्या अनुरोधाने वाटचाल करीत असल्याने ध्येयवादी इतिहास-संशोधकांच्या प्रयत्नाने जसजशी साधनसाहित्याची भर पडत गेली, तसतशी ऐतिहासिक नाटकेही हिरीरीने ऐतिहासिक सत्याचा शोध घेण्याचा प्रयत्न करू लागली असावीत अशी सुरवातीस माझी समजूत होती. परंतु, बहुसंख्य नाटककारांनी बखरवाङ्मय व तत्सम साहित्यातील आख्यायिका आणि दंतकथा यांवरच मोठ्या प्रमाणात भिस्त ठेवली आहे आणि सर्वसामान्य प्रेक्षकांच्या रुचीला पेलेल अशा तऱ्हेची काल्पनिक बैठक देऊन ही नाटके लिहिण्यात आली आहेत, हे लक्षात आले. साधनसामग्री जमा करण्यामागची गेल्या शंभर एक वर्षांतील इतिहाससंशोधकांची जिद्द ही पाश्चात्य इतिहासलेखनाच्या प्रेरणेतून निर्माण झालेली तर नाटककारांची दृष्टी ही पारंपरिक अभिरूचीचे पोषण करणारी; हे लक्षात आल्यामुळे ' इतिहास ' बद्दलच्या आपल्या कल्पना एकदा शक्य तितके मागे जाऊन तपासणे अगत्याचे वाटले. म्हणूनच पौरस्त्यांच्या आणि पाश्चात्यांच्या इतिहासलेखनाच्या परंपरा व प्रेरणा समजावून घेऊन त्यांद्वारा आपल्या ऐतिहासिक वाङ्मयाचे स्वरूप प्रारंभी स्पष्ट करण्यात आले आहे. तसेच इतिहास व ऐतिहासिक ललितकृती यांमधला परस्परसंबंध आणि ऐतिहासिक नाटके हा स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार होऊ शकेल का याचीही तात्त्विक चर्चा करण्यात आली आहे. हे पाहण्यासाठी इंग्रजीतील एतद्विषयक महत्त्वाचे ग्रंथ, संस्कृत-साहित्य शास्त्राची भूमिका आणि मराठीमध्ये जी काही अल्पस्वल्प चर्चा झाली आहे, ती नजरेखालून घालावी लागली.

मराठी ऐतिहासिक नाटके ही कोणत्या परिस्थितीत लिहिली गेली, त्या-परिस्थितीचा ऐतिहासिक दृष्टिकोणातून अभ्यास केल्याखेरीज या विषयाचे खरे स्वरूप स्पष्ट होणार नाही, हे लक्षात घेऊन, कालानुरोधाने ऐतिहासिक नाटकांचा क्रमविकास रेखाटण्याचा प्रयत्न येथे करण्यात आला आहे. त्यामुळे प्रारंभीच्या कालखंडातील समकालीन टीका, समकालीन अभिरुची यांसंबंधीचे दिग्दर्शन करता यावे म्हणून दुर्मिळ नियतकालिकांतील माहिती परिश्रमपूर्वक मिळवावी लागली. ऐतिहासिक नाटकांची संख्या आधीच मोठी आणि आजतागायतच्या नाट्यवाङ्मयाचा विचार करावयाचा असे ठरविल्यामुळे काल-खंडही बराच विस्तृत, अशी परिस्थिती असल्यामुळे आणि वाङ्मयीन दृष्टिकोणांचा समन्वय साधून ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयाचे क्रमविकासात्मक दर्शन घडवावे असा हेतू असल्यामुळे, मांडणीच्या दृष्टीने येणाऱ्या अनेक प्रकारच्या अडचणींचा परिहार करावा लागला आहे. विषयाची चर्चा कालक्रमवार करावयाची की लेखकानुसारी करावयाची, नाटकांतील इतिहासावर भर द्यावयाचा की कलाकृती म्हणून त्यांकडे मुख्य लक्ष द्यावयायाचे असा काही महत्त्वाच्या प्रश्नांवर बराच विचार करून ही मांडणी करण्यात आली आहे. परिच्छेदांना शीर्षके देऊन किंवा लेखकवारीने विभागशः विवेचन करणे सोयीचे व सोपे होते; परंतु अशा सोयीच्या व सोप्या मार्गाने न जाता प्रत्येक प्रकरणात सलग व एकसंध विवेचन करण्याचा काहीसा अक्षुण्ण मार्ग मी स्वीकारला आहे, हे लक्षात येईल. समग्र ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयाचा हा अभ्यास प्रथमच पुढे येत असल्यामुळे आपल्याहातून काही नाटके, मग ती कितीही किरकोळ असोत, पाहावयाची राहू नयेत याची मी शक्य ती दक्षता घेतली आहे. महत्त्वाच्या नाटकांच्या अनेक आवृत्त्या, त्यांतील नाटककारांनी केलेले बदल, नियतकालिकांत प्रसिद्ध झालेले नाट्यवाङ्मय हे सारे कसोशीने पाहण्याचा प्रयत्न केला आहे. अर्थातच, हे सारे दुर्मिळ साहित्य मिळविणे फारच जिकीरीचे होते, परंतु ते मिळविता आले आहे, असा विश्वास वाटतो.

महत्त्वाच्या गोष्टी न टाळता अवास्तव विस्ताराला मात्र आवर घालण्याकडे कल ठेवला आहे. त्यामुळे, ऐतिहासिक नाटकांतील नांदी व मंगलाचरण, विनोद, स्वगते, भाषाशैली, तत्कालीन राजकारणाचे पडसाद, तंत्रदृष्ट्या त्यांत होत गेलेले बदल, मूळ इतिहासाशी संबंध नसलेल्या काल्पनिक गोष्टींची चर्चा, तत्कालीन समीक्षेचा नाटककारांवरील परिणाम इत्यादी विषयांसंबंधी मोठया प्रमाणात सामग्री जवळ गोळा होऊनही, विस्तारभयास्तव आणि स्वतःवर घालून घेतलेली मर्यादा पाळावयाची म्हणून, त्यांची चर्चा अगदी जरूरीपुरती आणि सूचक रीतीने केली आहे. ती करीत असताना, ऐतिहासिक नाटकांवरची आजतागायतची

बहुतेक सर्व परीक्षणे आणि त्यासंबंधी समीक्षक आणि नटवर्ग यांनी लिहिलेले वाङ्मय मी नजरेखालून घातले असले तरी निवडक व अत्यावश्यक साहित्याचाच संदर्भासाठी उपयोग केलेला आहे.

एका व्यापक विषयावरचा हा अभ्यास माझ्या अल्प मतीप्रमाणे पुरा होतो आहे, त्याचा मला अतिशय आनंद वाटतो. तो पुरा होण्याच्या मागे माझे काही परिश्रम असले, तरी अनेकांच्या साहाय्यामुळे मला हे काम तडीस नेता आले. गुरुवर्य डॉ. वाळिंबे यांनी, तसेच माझे अन्य काही गुरुजन यांनी धीर देऊन आणि निकड लावून मला टोचणी लावली नसती तर हा विषय मी समाधानकारकपणे पुरा करू शकलो असतो, असे वाटत नाही. डॉ. वाळिंबे यांच्यासारख्या या विषयातल्या दर्दी व अधिकारी व्यक्तीच्या मार्गदर्शनाखाली मला हा प्रबंध पुरा करण्याची संधी मिळाली व त्यांनी या प्रबंधास मार्मिक प्रस्तावना लिहून दिली याबद्दल मला मोठी धन्यता वाटते. कविवर्य अनिल, प्रा. दे. द. वाडेकर, डॉ. मा. गो. देशमुख, प्रा. अरविंद मंगरूळकर, प्रा. माधव मनोहर, डॉ. पां. श्री. घारे व प्र. वि. जठार यांनी वेळोवेळी आस्थेने चौकशी करून मी प्रबंध लवकर पुरा करावा, यासाठी मला प्रेरणा दिली.

अशा प्रबंधाचे पाथेय ग्रंथालयांतूनच जमवावे लागते. मुंबईतील मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय, व सरकारी दप्तरखाना, पुण्यातील शासकीय मध्यवर्ती ग्रंथालय व विद्यापीठाचे 'जयकर ग्रंथालय', स. प. महाविद्यालय, फर्ग्युसन महाविद्यालय भारत इतिहास संशोधक मंडळ, महाराष्ट्र-साहित्य-परिषद, ब्रिटिश कॉन्सिल, भरत नाट्य संशोधनमंदिर यांची ग्रंथालये यांचा मी मुक्तहस्ताने उपयोग केला आहे. विशेषतः मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयाचे श्री. वा. वि. भट व श्री. अच्युत तारी, स. प. महाविद्यालय ग्रंथालय व म. सा. परिषद यांचा सेवकवर्ग यांनी मला तत्परतेने मला हवे ते साहित्य पुरविले आहे. दुर्मिळ ग्रंथ पुरविणारे श्री. तात्यासाहेब ढमढेरे यांनी कित्येक दुर्मिळ पुस्तके मला मिळवून दिली आहेत. डॉ. स. गं. मालशे व डॉ. वाळिंबे यांनीही त्यांच्याजवळची कित्येक दुर्मिळ पुस्तके अभ्यासार्थ दिली आहेत. श्री. म. श्री. दीक्षित यांनी दर्शिका तयार करण्यास मदत केली आहे. माझे मित्र श्री. बापूराव जोशी व श्री. मधुकरराव लोखंडे यांनी अल्पावधीत या ग्रंथाचे मुद्रण पुरे करून दिले आहे. त्यासाठी श्री. विजय पुरोहित यांनी तत्परतेने मदत केली आहे. या सर्वांचे औपचारिक आभार न मानता त्यांच्या मी सदैव ऋणातच राहू इच्छितो.

भीमराव कुलकर्णी

अनुक्रम

प्रस्तावना ११–२६

विभाग पहिला : इतिहास आणि ऐतिहासिक ललितकृती : तात्त्विक चर्चा

१. इतिहास : परंपरा व पार्श्वभूमि १
२. स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार ! २७
३. इतिहास आणि ऐतिहासिक नाटक ४६

विभाग दुसरा : मराठी ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मय

१. मध्ययुगीन कालखंड ८७
२. थोरले माधवराव–सवाई माधवराव १०३
३. विस्तार १४१
४. विकास १८६
५. आवर्त २२६
६. ऱ्हास २५३
७. संभाजी २७०
८. भक्तिरसपर ऐतिहासिक नाटके २८५
९. उपसंहार २९९

सूचि

ऐतिहासिक मराठी नाट्यवाङ्मय ३०९
संदर्भ-ग्रंथ ३२८
दर्शिका (Index) ३३७
शुद्धि-पत्र ३५९

ग्रंथ ... ९५३४८ ... निबंध
... २१८०० ... ३१.३.७२

प्रस्तावना

मराठीतील ऐतिहासिक नाटकांच्या निर्मितीमागे असलेल्या प्रेरणा स्पष्ट करून या नाटकांच्या स्वरूपामध्ये कालान्तराने जे विविध बदल झाले त्यांचे मूलस्पर्शी साधार विवेचन करणे, आणि मूल्यमापन करणे, हे डॉ. भीमराव कुलकर्णी यांच्या प्रबंधाचे प्रमुख उद्दिष्ट आहे. हे उद्दिष्ट तर त्यांनी साधले आहेच, पण या मूळ उद्दिष्टाशी संबद्ध असलेल्या काही महत्त्वाच्या विषयांची त्यांनी जी चर्चा केली आहे ती देखील उद्बोधक झाली आहे.

'इतिहास : परंपरा व पार्श्वभूमि' या पहिल्या प्रकरणात इतिहासाकडे पाहण्याचा पाश्चात्य दृष्टिकोण आणि भारतीयांचा दृष्टिकोण यांच्यामधील भेद डॉ. कुलकर्णी यांनी स्पष्ट केला आहे. "इंग्रजांचे आगमन होईपर्यंत या देशात इतिहासाकडे शास्त्र म्हणून पाहण्याची दृष्टीच गेल्या हजारो वर्षांत कधी कोणाला प्राप्त झाली नव्हती" असे डॉ. कुलकर्णी म्हणतात (पृ. १). असे का झाले या प्रश्नाचे उत्तरही त्यांनी दिले आहे. भारतीयांची वृत्तीच याला जबाबदार आहे असे त्यांचे म्हणणे आहे. भारताचा इतिहास पुराणांमधून शोधला पाहिजे असा विचार विल्यम जोन्ससारख्या पाश्चात्य पंडितांनी भारतीयांच्या याच वृत्तीला अनुसरून मांडला.

'इतिहास' या संज्ञेने प्राचीन भारतीय विचारवंतांना नेमके काय अभिप्रेत होते, हे पाहिले असता 'हिस्टरी' या पाश्चात्य संज्ञेचा अर्थ, आणि 'इतिहास' या भारतीय संज्ञेचा अर्थ यांच्यामधील फरक तावडतोब स्पष्ट होईल. इंग्रजीतील 'हिस्टरी' या अर्थाने प्राचीनांनी महाभारताला 'इतिहास' म्हटलेले नाही. 'महाभारत' हे काव्य आहे, आणि त्याचा कर्ता व्यास हा कवी आहे. इतिहासमिमं चक्रे पुण्यं सत्यवतीसुतः ।' (म. भा. १·१·५२) या वचनामध्ये महाभारताला उद्देशून 'इतिहास' हा शब्द वापरलेला असला तरी महाभारताची भूमिका काव्याचीच आहे हे विसरता येणार नाही. रामायण हे जसे काव्य ('एतदेव हि काव्यं ते काव्यानामुत्तमं श्रुतम् ।' ७·९८·१६) तसेच महाभारत हेही काव्य ('त्वया च काव्यमित्युक्तं तस्मात्काव्यं भविष्यति ।' चित्रशाळा प्रत, १·१·७३). महाभारत हे 'आख्यान' आहे ('श्रुत्वा त्विदमुपाख्यानं श्राव्यमन्यन्न रोचते ।' १·२·२३६ ; 'अस्याख्यानस्य विषये पुराणं वर्तते द्विजाः ।' १·२·२३८) आणि तरीही 'इतिहासोत्तम' असा कवीने त्याचा गौरव केला आहे ('इतिहासोत्तमादस्माज्जायन्ते कविबुद्धयः ।' म. भा. १·३·२३७). जे 'काव्य' आहे आणि 'आख्यान' आहे त्यालाच 'इतिहास' हे नामाभिधान

मिळाले आहे हे लक्षात घेतले असता इतिहास या संज्ञेच्या द्वारे प्राचीन भारतीयांना कोणता आशय अभिप्रेत होता, याचा उलगडा होईल. पुढच्या पिढ्यांमधील सर्व कवींना ज्यापासून आधार लाभला असा हा इतिहास आहे (' कविभिस्तूपजीव्यते । '). तात्पर्य, महाभारताच्या कर्त्याच्या दृष्टीने ' आख्यान ', ' काव्य ' आणि ' इतिहास ' हे पर्यायशब्द आहेत.

> आचख्युः कवयः केचित् संप्रत्याचक्षते परे ।
>
> आख्यास्यन्ति तथैवान्ये इतिहासमिमं भुवि ॥ (१·१·२४)

प्राचीन भारतामध्ये कवि म्हणजे काव्यकर्ता एवढाच अर्थ नसून विद्वान्, ब्रह्मवेत्ता, क्रान्तदर्शी, कलाकुशल, सर्वज्ञ इत्यादी अर्थांनी देखील हा शब्द वापरला जात असे. सत्यवती व्यासाला ' कवि ' म्हणते (१·९९·२८), तेव्हा महाभारतासारख्या काव्याचा कर्ता एवढाच अर्थ तिला अभिप्रेत नव्हता, तर धर्मज्ञ व नीतिज्ञ हेही अर्थ तिच्या मनात होते. ' क्षेत्रज्ञाधिष्ठितं विद्वान् यो वेद स परः कविः । ' (म. भा. ५·३३·८) या वचनावर भाष्य करीत असता ' कविः ब्रह्मविद् ' असे नीलकण्ठाने कवि या शब्दाचे विवरण केले आहे. मयसभेचा निर्माता मय नामक थोर शिल्पशास्त्रज्ञ स्वतःला ' कवि ' म्हणवून घेतो ' अहं हि विश्वकर्मा वै दानवानां महाकविः । ' (म. भा. २·१·५). महाकवि म्हणजे शिल्पपण्डित असे नीलकण्ठाचे स्पष्टीकरण आहे. ' वक्ता प्रगल्भो मेधावी स्मृतिमान्नयवित् कविः । ' (म. भा. चित्रशाळा पत्र, २·५·४) या नारदाच्या वर्णनात कवि हा शब्द क्रान्तदर्शी या अर्थाने वापरला आहे. कवि या शब्दाचा हा फार व्यापक अर्थ लक्षात घेतला असता महाभारताला मिळालेली ' काव्य ' ही संज्ञा देखील अशीच फार व्यापक अर्थाने घ्यावी लागेल हे उघड आहे. परंपरेने चालत आलेल्या अद्भुतरम्य कथांचा अन्तर्भाव ' इतिहासा ' मध्ये करण्याची प्राचीन काळी पद्धत होती. युधिष्ठिराला नारदाने जी सुन्दोपसुन्द-कथा सांगितली आहे त्या कथेला तो ' पुरातन इतिहास ' म्हणतो (म. भा. १·२०१·१). अशा असंख्य कथा महाभारताच्या कर्त्याने एकत्र ग्रथित करून ठेवण्याचे अद्वितीय कार्य केले म्हणूनच या ' दिव्यकथा ' (म. भा. १·४·४) कालौघात वाहून न जाता आपल्यापर्यंत आल्या. विश्वामित्र आणि वसिष्ठ यांच्या वैराची जी ' मनोरम कथा ' (म. भा. १·१६०·४) गंधर्वाने अर्जुनाला सांगितली तिचा उल्लेख त्याने ' पुराण ' असा केला आहे (म. भा. १·१६५·२ ; ' इदं वासिष्ठमाख्यानं पुराणं परिचक्षते ' ।). एका पिढीतून दुसऱ्या पिढीत संक्रान्त झालेली अशा प्रकारची ' बहुविस्तर ' आख्याने हाच इतिहासपुराणांचा गाभा होय, आणि महाभारत नामक ' इतिहास ' अशाच कथांचा सर्वात मोठा आधार

होय. महाभारतामध्ये जी अंतर्भूत झालेली नाही अशी कथा जगतात आढळणार नाही असे कवीच मोठ्या अभिमानाने म्हणत आहे (म. भा. १·२·२४०). ज्याला 'इतिहास' ही संज्ञा प्राप्त झाली त्या महाभारताचे स्वरूप हे असे आहे. कौरव आणि पांडव यांच्या मुख्य कथेभोवती गुंफलेल्या असंख्य मनोरम कथांचा संग्रह ज्यामध्ये झालेला आहे अशा या काव्यालाच 'इतिहास' हे नाव आहे. इतिहास आणि पुराणे वेदाचे पोषण करतात, म्हणजे इतिहासपुराणे वेदाला पूरक आहेत, वेदातील काही मंत्रांचा अंतर्गत आशय इतिहासपुराणांतील कथांच्या आधारानेच उलगडून दाखविता येतो, अशा आशयाचे एक वचन महाभारताच्या आदिपर्वात आहे.

इतिहासपुराणाभ्यां वेदं समुपबृंहयेत् ।
बिभेत्यल्पश्रुताद् वेदो मामयं प्रतरिष्यति । (म. भा. १-१-२०४)

हेच वचन वायुपुराणातही आढळते (वा. पु. १·२०१).

वेदातील काही संदिग्ध उल्लेखांचा अर्थ इतिहास-पुराणांतील कथांच्या आधाराने स्पष्ट करता येत असल्यामुळे इतिहास-पुराणांचे ज्ञान वेदाच्या आकलनासाठी आवश्यक आहे, इतिहास-पुराणे वेदाभ्यासाला पूरक आहेत, इतिहास-पुराणांच्या ज्ञानाने अभ्यासक बहुश्रुत होतो, असा वरील वचनातील अभिप्राय आहे. इतिहास-पुराणांचे हे प्रयोजन ध्यानात घेतले असता "इतिहास व पुराणे हे अशा रीतीने अल्पश्रुत अशा बहुजन समाजाविषयी राबवायचे ही या पाठीमागची दृष्टी आहे. इतिहास-पुराणे हे 'पंचमवेद' खरे, परंतु ते अल्पश्रुतांसाठी" हे डॉ. कुलकर्णी यांचे विधान (पृ. १८) विवाद्य ठरते. इतिहासपुराणे वेदांना पूरक असून त्यांच्या परिशीलनाने बहुश्रुत झालेला अभ्यासक वेदांतील मंत्रांचा अर्थ अधिक काटेकोरपणे लावू शकतो असा या वचनातील आशय आहे. महाभारताचा विख्यात टीकाकार नीलकण्ठ याने केलेले विवरण येथे उद्धृत करतो. "यद्धत्यं मायिनं मृगं तमुत्वं माययावधीतीति मन्त्रावयवो हि रामायणीयमारीचवधज्ञेनैवोपबृंहितुं शक्यो न त्वन्येनातस्तस्मादल्पश्रुताद्वेदस्य भयमुचितमेव। वेदार्थजिज्ञासुना इदमवश्यमध्येतव्यमित्यर्थः ।"

महाभारत हा 'पुराण इतिहास' आहे. पुराण म्हणजे पुरातन. या ठिकाणी 'पुराण' हे विशेषण आहे. या पुराण इतिहासामध्ये ज्यांचा अन्तर्भाव झालेला आहे अशा पुराणकथांची ज्यांना इत्थंभूत सविस्तर माहिती असे ते पौराणिक. 'पुराणे कृतश्रमः' असे पौराणिक या शब्दाचे स्पष्टीकरण आहे. या पौराणिकांनी मोठ्या परिश्रमाने जतन करून ठेवलेल्या कथांचा संग्रह करण्याचे कार्य महाभारताने केले.

आणि यामुळेच महाभारताला वेदाची योग्यता प्राप्त झाली. किंबहुना वेदापेक्षाही त्याची योग्यता अधिक मानली गेली ('इतिहासः प्रधानार्थः श्रेष्ठः सर्वागमेष्वयम्।।' म. भा. १·२·३१). महाभारतात पुराणातील 'दिव्य' कथांप्रमाणेच नृपश्रेष्ठांचे आणि ऋषिश्रेष्ठांचे इतिवृत्त देखील अन्तर्भूत झालेले असल्यामुळे जगातील लौकिक व्यवहाराचे किंवा आचारधर्मांचे ज्ञान करून देण्याचेही कार्य त्याने उत्कृष्टपणे केले. अशा प्रकारे माणसाला बहुश्रुत करण्याचे थोर कार्य कथांच्या व उपाख्यानांच्या द्वारे केल्यामुळे महाभारत नामक इतिहासाला वेदाची योग्यता प्राप्त झाली. ('यथैव वेदाध्ययनमुपाख्यानमिदं तथा।' असे म. भा. चित्रशाळा आवृत्तीत वचन आहे. ७·५२·२५) पुराणांच्या श्रवणाची जी फलश्रुती तीच महाभारताच्या श्रवणाची फलश्रुती, अशीच सर्वांची कल्पना असे (म. भा. १·५६, १४–२०). महाभारत हे अर्थशास्त्र आहे, धर्मशास्त्र आहे, आणि मोक्षशास्त्र देखील आहे (म. भा. १·५६, २१). 'जय' नामक हा इतिहास 'सर्व-श्रुतिसमूह' (म. भा. चित्रशाळा, १·६२·३५) आहे, तसेच तो विश्वकोश (encyclopaedia) देखील आहे ('इदं तु त्रिषु लोकेषु महाज्ज्ञानं प्रतिष्ठितम्।' म. भा. चित्रशाळा, १·१·२७). 'रामायण' हे सुद्धा 'अशेषविद्यास्थान' आहे (उत्तरकाण्ड, ९४·९ वरील टीका). महाभारताचे असे व्यापक स्वरूप असल्यामुळेच चारही वेदांची प्रतिष्ठा त्याला प्राप्त झाली. ('चत्वारो एकतो वेदा भारतं चैकमेकतः।' म. भा. १·१·२०८) शान्तिपर्वात भीष्माने केलेला ज्ञान-प्रबोध वेदवचनाप्रमाणे जगात शाश्वत राहील असे जे कृष्णाने म्हटले आहे (म. भा. १२·५४·२९) त्यातील मर्म हेच आहे.

प्राचीन काळापासून परंपरेने आपण ज्याला 'इतिहास' म्हणत आलो त्याचा पाश्चात्य 'हिस्टरी'शी कोणता संबंध आहे हे वरील विवेचनावरून लक्षात येईल. इतिहासाविषयी आपली कल्पना आणि पाश्चात्यांची कल्पना यांच्यामधील भेद स्पष्ट केल्यावाचून आपल्या ऐतिहासिक नाटकांचे स्वरूप उलगडता येणार नाही हे ध्यानात घेऊनच डॉ. कुलकर्णी यांनी आपल्या ग्रंथाचे पहिले प्रकरण याच विषयाच्या चर्चेसाठी दिले आहे. आपली इतिहासाची कल्पना धर्मकल्पनेशी पूर्णपणे निगडित आहे हे अनेक प्रमाणांच्या आधाराने दाखवून दिल्यानंतर याच भूमिकेतून मराठी ऐतिहासिक नाटकांचा अभ्यास करणे आवश्यक आहे असे प्रतिपादन त्यांनी केले आहे. ते म्हणतात, "अगदी कालपर्यंत निर्माण झालेल्या मराठी ऐतिहासिक कादंबऱ्यानाटकांवर या कल्पनेचा पुरेपूर पगडा आहे, हे आपण लक्षात घेतल्याखेरीज त्यांच्या स्वरूपाचा चांगल्या रीतीने उलगडा होणार नाही." (पृ. १८)

इतिहासातील घटनांवर आधारलेले ललित वाङ्मय हा स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार

मानता येईल का, या प्रश्नाची चर्चा डॉ. कुलकर्णी यांनी 'स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार' या दुसऱ्या प्रकरणात केली आहे. गेल्या शतकामध्ये जी पौराणिक नाटके मराठीत लिहिली गेली, त्यांच्या स्वरूपात आणि ऐतिहासिक नाटकांच्या स्वरूपात फारसा भेद नाही असा एक चिंतनीय विचार डॉ. कुलकर्णी यांनी मांडला आहे. मराठीतील ऐतिहासिक वाङ्मय आणि पौराणिक वाङ्मय यांचे निकटचे नाते त्यांनी चांगल्या रीतीने स्पष्ट केले आहे. या प्रश्नाची चर्चा करीत असता ते म्हणतात—"रामायण-महाभारत यांना एकीकडे इतिहासग्रंथ मानण्यात येते, तर एकीकडे त्यांतील कित्येक आख्यायिकांचा (logends) विचार करताना ऐतिहासिक दृष्ट्या ऱ्याच अडचणी येतात. इतिहासग्रंथ म्हणून प्रसिद्ध असलेल्या काही संस्कृत ग्रंथांकडे आणि मराठीतील बखरी इत्यादिकांकडे पाहावे तर त्यांचे स्वरूप बऱ्हंशी पुराणादिकांचे आढळते. त्यामुळे आपल्याकडे ज्या पौराणिक आणि ऐतिहासिक ललितकृती निर्माण झाल्या त्या सर्वांचे स्वरूप सारखेच आहे. मराठीतील ऐतिहासिक नाटकांचे विश्लेषण केल्यानंतर जे काही हाती लागते ते पौराणिक नाटकांनाही जसेच्या तसे लागू पडते." (पृ. २९) मराठी ऐतिहासिक नाटकांच्या अभ्यासाची जी भूमिका डॉ. कुलकर्णी यांनी या ठिकाणी स्पष्ट केली आहे तिच्याच आधाराने प्रस्तुत ग्रंथातील सर्व विवेचन झाले आहे. मराठीतील ऐतिहासिक नाटकांच्या विवेचनाची दिशा निश्चित करण्याचे फार मोठे कार्य डॉ. कुलकर्णी यांनी केले आहे. अव्वल इंग्रजीमध्ये महाराष्ट्राच्या इतिहासाच्या अभ्यासामागील राष्ट्रप्रेम आणि स्वाभिमान या प्रेरणा स्पष्ट करून ऐतिहासिक नाटकांच्या निर्मितीला देखील याच प्रेरणा कशा कारण झाल्या हे त्यांनी दाखविले आहे. हे करीत असता शेक्स्पियरच्या प्रसिद्ध ऐतिहासिक नाटकांमागची भूमिकाही त्यांनी विशद केली आहे. शेक्स्पियरची ऐतिहासिक नाटके आणि मराठी ऐतिहासिक नाटके यांच्यामधील साम्य आणि भेद स्पष्ट होणे आवश्यक होते. आणि हे डॉ. कुलकर्णी यांनी चांगल्या रीतीने केले आहे. देशभक्तीची भावना प्रज्वलित करण्याचे जे धोरण शेक्स्पियरने आपल्या ऐतिहासिक नाटकांमध्ये ठेवले होते तेच धोरण मराठीत खाडिलकरांनी कसे ठेवले हे त्यांनी दाखवून दिले आहे. ऐतिहासिक नाटके काही विशिष्ट राजकीय उद्दिष्ट साध्य करण्यासाठी निर्माण झालेली दिसत असली तरी ऐतिहासिक नाटकांना 'राजकीय' नाटके का म्हणता येत नाही हेही डॉ. कुलकर्णी यांनी स्पष्ट केले आहे (पृ. ३९). ऐतिहासिक नाटक या वाङ्मयप्रकाराची शास्त्रशुद्ध व्याख्या करणे अवघड असले तरी ऐतिहासिक नाटकांचा स्वतंत्र वर्ग करण्यास हरकत नाही असे ते म्हणतात. इतिहासातील थोर व्यक्तींच्या कर्तृत्वाचा आणि उत्कट प्रसंगांचा स्वकालीन समाजाच्या उद्दिष्टांच्या दृष्टीने प्रभावी आविष्कार करणे हीच मराठी ऐतिहासिक नाटकांची

भूमिका डॉ. कुलकर्णी मानीत असल्यामुळे स्वाभाविकच संतांच्या चरित्रावरील नाटकांचा आणि रजपुतांच्या इतिहासावर आधारलेल्या नाटकांचाही त्यांनी विचार केला आहे.

'इतिहास आणि ऐतिहासिक नाटक' या तिसऱ्या प्रकरणात इतिहासाचा आणि त्यावर आधारलेल्या ललितकृतींचा अन्योन्य संबंध डॉ. कुलकर्णी यांनी विस्ताराने स्पष्ट केला आहे. हे करीत असता त्यांनी ॲरिस्टॉटलच्या विवेचनाचा जसा परामर्श घेतला आहे, तसाच मध्ययुगीन आणि अर्वाचीन पाश्चात्य समीक्षकांच्या विवेचनाचाही यथोचित उपयोग करून घेतला आहे. प्राचीन भारतीय नाट्यशास्त्रातील आणि साहित्यशास्त्रातील सिद्धांतांच्या विवेचनाखेरीज ही चर्चा पूर्ण होणार नाही हे ध्यानात घेऊन डॉ. कुलकर्णी यांनी या सिद्धांतांचे स्वरूप काटेकोरपणे विशद केले आहे. काव्यातील सत्य, शास्त्रीय सत्य, आणि ऐतिहासिक सत्य यांचे या संदर्भात डॉ. कुलकर्णी यांनी मोठे उद्‌बोधक विवेचन केले आहे. या बाबतीत संस्कृत साहित्यशास्त्राची भूमिका विशद करणे आवश्यक होते. हे केल्यामुळे डॉ. कुलकर्णी यांच्या विवेचनाचे मोल वाढले आहे. इतिहासाची प्रेरणा शास्त्रीय सत्याची नसून ती लौकिक सत्याची असते हे स्पष्ट करून ललित कलाकृतीत इतिहास संक्रांत करू पाहणाऱ्या कलावन्ताची भूमिका डॉ. कुलकर्णी यांनी पुढीलप्रमाणे मांडली आहे—"मनुष्य ज्या काळात आणि ज्या युगात वावरत असतो त्या युगाचा त्याच्या एकंदर व्यक्तिमत्त्वावर इतका प्रभाव असतो की, तो ज्या वेळी भूतकाळाकडे दृष्टिक्षेप टाकून त्याचे आकलन करू पाहतो, त्या वेळी साहजिकच तो अपरिहार्यपणे वर्तमानकाळाच्या चष्म्यातूनच भूतकाळाकडे पाहत असतो." (पृ. ६५) भूतकाळाच्या यथार्थ आकलनाच्या बाबतीत ही जी मर्यादा पडलेली असते, तिच्यामुळे ऐतिहासिक नाटक लिहिणारा लेखक समकालीन कल्पनांचा भूतकाळावर आरोप करतो आणि प्रयत्न करूनही तो या मोहातून मुक्त होत नाही. आणि याचा परिणाम असा होतो की, "इतिहासातील घटनांचा प्रत्येक पिढी स्वतःच्या मगदुराप्रमाणे, आवडीनिवडीप्रमाणे अर्थ लावीत असते, भाष्य करीत असते." (पृ. ६६) ऐतिहासिक सत्याचे ललित कलाकृतीतील सत्यामध्ये होत असलेल्या रूपांतराचे डॉ. कुलकर्णी यांनी केलेले हे विवेचन अतिशय महत्त्वाचे व मूलगामी आहे. या विवेचनाला जेणेकरून पुष्टी येईल अशी वेचक उदाहरणेही त्यांनी दिली असल्यामुळे हे खरेच विवेचन हृद्य झाले आहे.

या ग्रंथाच्या पहिल्या भागामधील तीन प्रकरणांमध्ये इतिहास आणि ऐतिहासिक ललित वाङ्मय यांच्या स्वरूपाविषयी मूलभूत तात्त्विक विवेचन भरपूर विस्ताराने केल्यानंतर ग्रंथाच्या दुसऱ्या भागात डॉ. कुलकर्णी यांनी मराठी ऐतिहासिक नाटकांचे चिकित्सक विवेचन केले आहे. मध्ययुगीन काळात

महाराष्ट्रात रूढ असलेल्या नाट्यप्रकारांची माहिती दुसऱ्या भागाच्या पहिल्या प्रकरणात आली आहे. तंजावर येथील विख्यात सरस्वतीमहाल ग्रंथालयात संगृहीत झालेल्या नाटकांची चर्चा करीत असता ही नाटके तेलगू आणि कानडी 'यक्षगान' नाटकांच्याच धर्तीची आहेत असे डॉ. कुलकर्णी म्हणतात.

अनुषंगाने डॉ. कुलकर्णी यांनी मध्ययुगीन महाराष्ट्रातील लोकरंजनाच्या प्रमुख प्रकारांचे थोडेसे विवेचन केले आहे. विशेषत: 'गोंधळ' या धार्मिक प्रकाराची त्यांनी बरीच मूलगामी चर्चा केली आहे. गोंधळी लोकांनी रूढ केलेल्या 'पोवाडा' या वाङ्मयप्रकारात ऐतिहासिक ललित वाङ्मयाची पुष्कळ बीजे सापडतात. आणि यामुळे 'गोंधळ' या प्रकाराचे अतिप्राचीनत्व सिद्ध करणारे पुरावे त्यांनी सादर केले आहेत. "गोंधळयांच्या कथनातील परिणामकारक नाट्य, त्यातील उत्कट रसवन्ती आणि दृश्य व श्राव्य साधनांची त्याने दिलेली जोड पाहिली तर 'गोंधळ' ही आपल्याकडच्या ऐतिहासिक व पौराणिक नाटकांची जननी आहे. महाराष्ट्राचे हे अत्यंत प्रभावी असे लोकनाट्य आहे. आजच्या नाट्यवाङ्मयापेक्षाही परिणामकारकतेने त्याने मध्ययुगीन काळात महत्त्वाची कामगिरी केली आहे" असे 'गोंधळा' चे महत्त्व डॉ. कुलकर्णी यांनी वर्णिले आहे (पृ. ९८).

'गोंधळा' ची उपपत्ति देत असता डॉ. कुलकर्णी यांनी भारत इतिहास संशोधक मंडळातील स्कन्द पुराणान्तर्गत सह्याद्रिखंडाच्या उत्तरार्धातील 'गोंडली' नामक नृत्यप्रकाराच्या उल्लेखाचा हवाला दिला आहे, आणि 'गौण्डल्यां मण्डनं प्रोक्तं तज्ज्ञैः कर्णाटदेशजम्' हे वचन उद्‌धृत केले आहे. सदर वचन शार्ङ्गदेवाच्या 'संगीतरत्नाकरा' त आढळते (७·१२८७). शार्ङ्गदेवाने नर्तनाध्यायात गौण्डलीविधि विस्ताराने दिला आहे. डॉ. कुलकर्णी यांनी 'गोंधळा' चा जो तपशील दिलेला आहे त्याची तज्ज्ञांनी अधिक साक्षेपाने चर्चा करावी या हेतूने 'रत्नाकरा' तील गौण्डलीविधीचा येथे आवश्यक तेवढा परिचय करून देत आहे.

नर्तनोपयोगी वादकगायकांच्या समूहाला (वृन्दाला) 'संप्रदाय' अशी पारिभाषिक संज्ञा आहे. संप्रदायाच्या दोन पद्धती आहेत. 'शुद्धपद्धति' आणि 'गौडलीविधि' ही त्यांची नावे. शास्त्रोक्त नियमांनुसार असलेली ती शुद्धपद्धति. गौण्डलीपद्धति ही 'देशीपद्धति' होय. 'देशी' पद्धतीमध्ये शास्त्रोक्त नियमांचा वडिवार माजविलेला नसतो, थोडा स्वैरपणा या पद्धतीत अभिप्रेत असतो. गौण्डली म्हणजे नर्तिका. ही नर्तिका जे नृत्य करते त्यात वाद्यांचे कडकडीत वादन त्याज्य असते. त्याचप्रमाणे नर्तिका जे गीत गाते तेही सौम्य असावे लागते.

केवळ कोमल लास्यांगाचा उपयोग केला जातो. गौण्डली स्वत: गाते आणि 'त्रिवली' नामक वाद्य वाजवते.

'त्रिवली' हे साधारणपणे मोठया डमरूच्या आकाराचे हातभर लांबीचे आणि मध्यभागी बारीक असलेले अवनद्ध (चामडयाने मढविलेले) वाद्य असून त्याचा पट्टा डाव्या खांद्यावर ठेवावयाचा असतो, आणि ते दोन हातांनी वाजवावयाचे असते. खांद्यावर अडकवलेले (ढोलकीसारखे) वाद्य दोन्ही हातांनी वाजविणे हा प्रकार 'सभाजनमनोहारि' पात्राच्या (म्हणजे नर्तिकेच्या) वाबतीत 'ग्राम्य' दिसत असल्यामुळे या वादनावर काहींचा आक्षेप आहे. वाद्यवादन न करता आणि न गाता नुसते नृत्य करणारी जी गौण्डली ती 'मूकगौण्डली' होय. अशा गौण्डलीचे जे नृत्य त्यालाही लक्षणेने गौण्डली अशी संज्ञा आहे. गौण्डलीच्या नृत्याचा हा प्रकार मूळचा कर्णाट देशातील आहे, आणि त्यालाच गौण्डलीविधि म्हणतात. ही 'देशीपद्धति' आहे. कर्णाटदेशातील वादक-गायकांचा समूह गौण्डलीविधीमध्ये असावा लागतो. विविध लास्यांगांनी युक्त असलेले नृत्य संपण्याच्या वेळी नर्तिका चित्रात रेखाटल्याप्रमाणे निश्चल उभी राहते. आणि याच वेळी सर्व वाद्यांचा एका मेळाने गजर होतो. अशा प्रकारे नृत्य थांबल्यावर थोडया वेळाने पुन्हा नृत्याला सुरवात होते. पहिल्या भागात केवळ कोमल लास्यांगे असतात, 'ध्रुव' इत्यादी ओजोन्वित प्रबंधप्रकार त्यात वर्ज्य असतात. परंतु उत्तरार्धात मात्र ध्रुव, आभोग इत्यादी प्रबन्धावयवांचा उपयोग नर्तिका करते. अशा प्रकारे गीताच्या समाप्तीच्या वेळी नर्तिका ओजोन्विता म्हणजे बलयुक्त होते, आणि अनेक प्रकारच्या 'चारी' चा व 'चालकां' चा उपयोग करून ती नृत्य करते. हे नृत्य द्रुत लयीमध्ये असते. पूर्वार्धातील नृत्य मृदु असल्यामुळे ते विलम्बित लयीमध्ये असते. पूर्वार्धातील विलम्बित लयीची शोभा उत्तरार्धातील द्रुत लयीमुळे वाढते. असा हा 'गौण्डलीविधि' 'रत्नाकरा' त वर्णिलेला आहे. (संगीतरत्नाकर, ७·१२८४–१३१२)

शार्ङ्गदेवाने वर्णिलेले हे गौण्डली नृत्य म्हणजेच मराठी 'गोंधळ' असे मानावे काय ? 'गोंदल' हा कानडी शब्द असून confusion, bustle, tumult असे त्याचे अर्थ किट्टेलच्या कोशात आढळतात. 'गोंदलिग' या शब्दाचा किट्टेलच्या कोशात a man who makes music in honour of Parvati and sings her stories असा अर्थ दिला आहे. आज आपण ज्याला 'गोंधळी' म्हणतो त्याचेच हे वर्णन आहे. गोंधळी हा पुरुष असतो. पण 'रत्नाकरा' तील गौण्डली ही नर्तिका आहे. हा एक महत्त्वाचा फरक आहे. दुसरे असे की, रूपवन्त आणि रुचिर अलंकारांनी विभूषित झालेल्या वादकगायकांच्या समूहामध्ये सभाजनमनोहारिणी गौण्डली रंगभूमीवर नृत्य करते. वादकगायकांचा

समूहही रंगभूमीवरच बसलेला असतो. आणि पडदा (‘जवनिका’) बाजूला सारून गौण्डली रंगभूमीवर प्रवेश करते. पात्राचे म्हणजे नर्तिकेचे जे गुण ‘रत्नाकरा’-ने सांगितले आहेत ते तारुण्याच्या ऐन भरात असलेल्या सौन्दर्यशालिनीचेच आहेत. नर्तिकेची वेषभूषा देखील अत्यंत आकर्षक असली पाहिजे यावर ‘रत्नाकरा’ चा कटाक्ष आहे. अशी ही ‘मन्मथपुतळी’ नर्तिका रंगभूमीवर जे नृत्य करते ते ‘रसभावज्ञ’ प्रेक्षकांसाठी. तात्पर्य, ज्या गौण्डलीनृत्याचे ‘रत्नाकरा’-ने इतके बारकाईने वर्णन केले आहे ते ‘पुष्पप्रकरशोभित,’ ‘नाना वितान-संपन्न,’ आणि ‘रत्नस्तम्भविभूषित’ अशा नृत्यशालेमध्ये सुसंस्कृत व जाणत्या रसिक प्रेक्षकांसमोर सुंदर तरुण कलावतीने रंगभूमीवर केलेले कलापूर्ण नृत्य आहे.

महाराष्ट्रात आज आपण जो ‘गोंधळ’ पाहतो, त्याचा या गौण्डली-नृत्याशी काही तरी संबंध आहे काय ? देवीचे गोंधळी जो गोंधळ घालतात त्यात रौद्ररसाचाच आविष्कार असतो. साथीसाठी असणारी वाद्येही अगदी कडकडीत असतात, आणि ती वाजतातही तशीच. लय अव्वलपासून अखेरपर्यंत द्रुत असते. शिवाय गोंधळ नृत्यहीन असतो.

या साऱ्या गोष्टी विचारात घेतल्या असता गौण्डली व गोंधळ यांच्यामध्ये शब्दसादृश्य असले तरी गोंधळ हे गौण्डलीचेच रूपांतर आहे असे मानणे अवघड होऊन बसले आहे. किट्टेलच्या कोशात ‘गोंदल’ या शब्दाचे confusion, bustle, tumult हे जे अर्थ दिले आहेत ते आजच्या मराठी ‘गोंधळा’ला पूर्णपणे लागू पडतात. पण ‘रत्नाकरा’ वर्णिलेल्या गौण्डलीनृत्याला मात्र ते मुळीच लागू पडत नाहीत. मोल्स्वर्थच्या कोशात disorder, derangement, confusion, perplexity, bewilderment, असे ‘गोंधळ’ या शब्दाचे जे अर्थ दिले आहेत तेही गौण्डली नृत्याला लागू नाहीत. देवीपुढे जो गोंधळ घालतात त्याचे वर्णन मोल्स्वर्थने tumultuous festivity असे केले आहे. हेही वर्णन गौण्डली नृत्याला चुकून देखील लावता येणार नाही.

महाराष्ट्रातील आणि कर्नाटकातील गोंधळ हा विधी ‘रत्नाकरा’तील गौण्डली नृत्यापासून आला हे सिद्ध करता येणे अवघड असले तरी ‘गोंधळ’ ही आपल्याकडच्या ऐतिहासिक व पौराणिक नाटकांची जननी आहे हे डॉ. कुलकर्णी यांचे मत (पृ. ९८) स्वीकारण्यास काहीच हरकत नाही.

‘थोरले माधवराव — सवाई माधवराव’ या दुसऱ्या प्रकरणात डॉ. कुलकर्णी यांनी १८६१ मधील कीर्तने यांच्या थोरल्या माधवरावांवरील नाटका-पासून अनंत नारायण भागवतांच्या सवाई माधवरावांवरील नाटकापर्यंत (१८९३) मराठीतील ऐतिहासिक नाटकांचा विचार केला आहे. या नाटकांच्या निर्मिती-

मागची भूमिका स्पष्ट केल्यानंतर त्यांचा तत्कालीन समाजावर झालेला परिणाम आणि त्यांचे वाङ्मयीन व प्रायोगिक मूल्य याही गोष्टींचे डॉ. कुलकर्णी यांनी मार्मिक विवेचन केले आहे. थोरल्या माधवरावांवरील वि. ज. कीर्तने यांच्या नाटकाचे विवेचन करीत असता ट्रॅजेडीविषयी डॉ. कुलकर्णी यांनी मांडलेला मुद्दा विचार करण्यासारखा आहे. १८७१ पर्यंत लिहिली गेलेली पहिली चारही नाटके शोकपर्यवसायी आहेत, इतकेच नव्हे तर त्यांतील तीन दारुण किंवा भीषण शोकनाट्ये आहेत, या गोष्टीकडे लक्ष वेधून डॉ. कुलकर्णी म्हणतात—"त्यानंतर येणाऱ्या बहुसंख्य नाटकांवर या दारुण नाट्याचीच छाया पडलेली आहे." (पृ. ११९) फार्सांच्या धर्तीवर लिहिलेल्या काही ऐतिहासिक नाटकांची चर्चाही डॉ. कुलकर्णी यांनी केली आहे. परंपरेने चालत आलेल्या तमाशांतील वगांशी फार्साचे फार जवळचे नाते आहे असा एक महत्त्वाचा विचार या संदर्भात त्यांनी मांडला आहे (पृ. १२३). एक टिपू सुलतानाचा फार्स वगळला तर मराठीतील सारे ऐतिहासिक फार्स अफझुलखान व नारायणराव यांच्यावरच आहेत हे दाखवून देऊन त्यांनी या फार्सांचे मूल्यमापन केले आहे. या काळातील ऐतिहासिक नाटकांमध्ये शिवाजी महाराजांच्या चरित्रावर रचलेली नाटके फारच थोडी आहेत ही घटना चिन्त्य आहे.

प्राथमिक अवस्थेतील या नाटकांच्या स्वरूपाचे विवेचन करताना डॉ. कुलकर्णी म्हणतात—"नाट्यलेखनतंत्राची ह्या नाटककारांची जाणीव अतिशय सामान्य आहे. पौराणिक नाट्यलेखनाच्या काही बालबोध पद्धतींचा अवलंब करून जमेल त्याप्रमाणे संवादाच्या माध्यमाने काही दृश्ये दाखविणे, एवढाच माफक हेतू मनाशी बाळगून ही नाटके लिहिली गेली आहेत. रंगभूमीच्या काही संकेतांची त्यांना असलेली जाणीवही अशीच जुजबी आहे. त्यातच आंग्लभाषेच्या अभ्यासाने कीर्तन्यांसारख्या तरुणांकडून या वाङ्मयाचा पाया घातला गेल्याने शेक्स्पियरप्रणीत किंवा आंग्लप्रणीत नाट्यतंत्राचे अगदी वरवरचे असे अनुकरण-ही अल्प प्रमाणात होऊ लागल्याचे दिसून येते. नांदी-नटी-सूत्रधार प्रवेशांना काट देण्यात नाट्यपरिणामाच्या दृष्टीने काही विशेष साधते असे नाही. उलट हे प्रवेश आकर्षक रीतीने लिहून एक कुतूहलजनक व खेळकर असे वातावरण निर्माण करता येते, याची जाणीव असल्याने ते काढून टाकण्यात आपण काही विशेष करीत आहोत, ही तत्कालीन नाटककारांची भावना दिसत नाही. कथानकाचे शोकपर्यवसान रंगभूमीवर दाखविणे ही खरी एक प्रकारे क्रांती होती, परंतु 'क्रांती' म्हणून कोणी या घटनेकडे पाहिले नाही......" (पृ. १३६-१३७).

प्रयोगावस्थेतील नाटकांचा विचार दुसऱ्या प्रकरणात केल्यानंतर तिसऱ्या प्रकरणात प्रगतीचा टप्पा डॉ. कुलकर्णी यांनी दाखविला आहे. या प्रकरणात

त्यांनी 'शांकरदिग्जय' (किर्लोस्कर), नारायण बापूजी कानिटकरांची तीन नाटके, पाठारे यांचे संभाजीवरील नाटक, शिरवळकरांचे 'राणा भीमदेव' नाटक, या नाटकांची प्राधान्येकरून चर्चा केली आहे. स्वाभिमान हा या काळातील महामंत्र होता. या महामंत्राच्या प्रभावामुळे ऐतिहासिक नाटकांना या काळात प्रेरणा मिळाली असली आणि काही चांगली नाटके निर्माण झाली, असली तरी अशा लेखनाची उज्ज्वल परंपरा पाठीशी नसल्यामुळे या काळात अगदी सामान्य प्रतीची नाटकेही उदंड झाली, हे डॉ. कुलकर्णी यांनी दाखवून दिले आहे.

मल्हारराव महाराज गायकवाडांवर लिहिलेले नाटक आणि क्रॉफर्ड प्रकरणावरील नाटक या कानिटकरांच्या दोन नाटकांना ऐतिहासिक नाटक का म्हणावे ते कळत नाही. डोळ्यांसमोर घडलेल्या घटनांवर ही दोन नाटके आधारलेली आहेत. क्रॉफर्ड प्रकरणावरील 'न्यायविजय' नाटकातील वातावरण ऐतिहासिक वाटत नाही हे खुद्द डॉ. कुलकर्णी यांनीही मान्य केले आहे. मल्हारराव महाराजांवरील नाटकात तरी ऐतिहासिक वातावरण कसे आढळणार ? वर्तमानपत्रांतून रोज प्रसिद्ध होणाऱ्या बातम्यांचा उपयोग करून लिहिलेले नाटक ऐतिहासिक नाटक होत नाही. नुकत्याच प्रकाशात आलेल्या बखरींतील ऐतिहासिक माहितीचा उपयोग करून आणि काल्पनिक प्रसंग निर्माण करून नाटकाला रंगत आणावयाची हा कानिटकरांच्या ऐतिहासिक नाटकांचा साचा ठरलेला दिसतो हे स्पष्ट करून डॉ. कुलकर्णी यांनी या नाटकांमध्ये दिसून येणारी एक आक्षेपार्ह गोष्ट निदर्शनास आणली आहे. "इतिहासातील मोठमोठ्या व्यक्ती त्यांच्या नाटकांतून अगदी सामान्य, किरकोळ माणसांप्रमाणे बोलता-चालताना दिसतात." (पृ. १५१) 'राणा भीमदेव' या अतिशय गाजलेल्या नाटकाच्या प्रायोगिक यशाची तारीफ करूनही डॉ. कुलकर्णी यांनी त्याच्या मर्यादा स्पष्ट केल्या आहेत. 'विशिष्ट रंगभूमीसाठी अवतरलेले नाटक' असे या नाटकाचे स्वरूप सांगून डॉ. कुलकर्णी म्हणतात— "तो काळ, ते अभिनेते आणि ते प्रेक्षक यांच्याशी एकरूप होऊन गेलेली ही एक वेधक कृती होती. अशा कृतींचे वाङ्मयीन मोल ठरविणे फार कठीण असते. त्यानंतर निर्माण झालेल्या वाङ्मयनिर्मितीवरचा त्यांचा प्रभावी ठसा तेवढा लक्षात घ्यावयाचा असतो. चांगल्या कलाकृतीच्या निकषावर त्यांची परीक्षा करू पाहणे अन्यायमूलक ठरण्याची शक्यता असते." (पृ. १६५) गतकालात रंगभूमीवर गाजलेल्या प्रभावी नाटकांचे मूल्यमापन करण्याच्या बाबतीत डॉ. कुलकर्णी यांनी या ठिकाणी चांगला इषारा देऊन ठेवला आहे.

या प्रकरणाच्या शेवटच्या भागात गेल्या शतकातील ऐतिहासिक नाटकांमधील काही वैगुण्ये डॉ. कुलकर्णी यांनी नमूद केली आहेत. ऐतिहासिक चिकित्सेचा अभाव, 'विविधज्ञानविस्तारा' तून आणि 'काव्येतिहाससंग्रहा'

तून प्रसिद्ध झालेल्या बखरींमधील माहितीचा आंधळेपणाने केलेला उपयोग, ऐतिहासिक नाटकाच्या प्रकृतीशी विसंगत अशा पाटणकरी आणि किर्लोस्करी संगीताचा वापर, या त्या उणीवा होत. अल्पावधीत ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयाने बरीच प्रगती केली हे कुलकर्णी यांना मान्य असले तरी त्यांच्या मनात ‘फार मोठे असमाधान दाटून’ राहिल्यामुळे या उणीवा स्पष्ट मांडल्यावाचून त्यांना राहवले नाही. याच संदर्भात त्यांनी ऐतिहासिक नाटकांमधील पल्लेदार, आवेशपूर्ण परंतु कृत्रिम व अलंकारिक भाषेचीही थोडीशी चर्चा केली आहे (पृ. १७८).

पारतंत्र्याच्या काळात सामाजिक अस्मितेची जोपासना करण्यासाठी ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयाची निपज फार मोठ्या प्रमाणावर होणे अपरिहार्य असले तरी यातले बरेचसे वाङ्मय अतिशय जुजबी व क्षणभंगुर ठरते व समाजाला फार झपाट्याने त्याचे विस्मरण होते, हे डॉ. कुलकर्णी यांनी स्पष्टपणे सांगितले आहे. शिवाजीचे पात्र रंगभूमीवर अवतीर्ण होताच प्रेक्षकांच्या समाजातून टाळ्यांचा कडकडाट होणे ही गोष्ट शिवाजी महाराजांच्या आदराची द्योतक असली तरी तिच्यामुळे प्रेक्षकांची रसिकता व नाट्याभिज्ञता या गोष्टी प्रकट होतात असे नव्हे, हे डॉ. कुलकर्णी यांनी आवर्जून स्पष्ट केले आहे. तुकाराम आणि रामदास यांच्या चरित्रांवर आधारलेल्या नाटकांच्या बाबतीत असाच अप्रयोजकपणा प्रेक्षकांकडून घडत असे, असे आप्पाजी विष्णु कुलकर्णी यांनी ‘मराठी रंगभूमी’ या आपल्या पुस्तकात नमूद करून ठेवले आहे (१९०३ ची पहिली आवृत्ति, पृ. ६५).

‘विकास’ या चवथ्या प्रकरणात खाडिलकर, न. चिं. केळकर, वासुदेवशास्त्री खरे आणि गडकरी या मातबर नाटककारांच्या ऐतिहासिक नाटकांची विस्तृत आणि मार्मिक चर्चा आली आहे. या चर्चेतून डॉ. कुलकर्णी यांच्या चौफेर व्यासंगाची जशी प्रतीती येते, तशीच प्रतीती त्यांच्या रसिकतेची आणि विवेचक समीक्षा-कौशल्याचीही येते.

‘सवाई माधवराव यांचा मृत्यु’ या खाडिलकरांच्या नाटकाच्या चर्चेने या प्रकरणाची सुरवात झाली आहे. वासुदेवशास्त्री खरे यांनी आपल्या नाना फडणिसांच्या चरित्रात बाजारगप्पा, निंदकांच्या कारवाया म्हणून ज्या दंतकथा टाकाऊ म्हणून निकालात काढल्या होत्या, त्याच दंतकथांमध्ये खाडिलकरांना एका प्रभावी नाट्याची बीजे सापडली, ही पार्श्वभूमी स्पष्ट करून डॉ. कुलकर्णी यांनी खाडिलकरांची भूमिका विशद केली आहे. आपल्या पहिल्याच नाटकाचे तीन वेळा लेखन खाडिलकरांना का करावे लागले हेही त्यांनी स्पष्ट केले आहे. खरे-शास्त्र्यांनी लिहिलेल्या नाना फडणिसाच्या चरित्रात ‘विचारवान पण विकारवश

हॅम्लेट ' आपल्याला आढळला असे त्यांना वाटले. पण खाडिलकरांनी आपल्या नाटकात निर्मिलेला सवाई माधवराव हॅम्लेटप्रमाणे विचारवान नाही; त्याच्यात प्रौढपणाचा, तत्त्वज्ञानाच्या वृत्तीचा आणि मुद्दाम वेड पांघरण्याच्या चातुर्याचा अभाव आहे; तसेच खलत्व हा स्वभावधर्म ज्याच्या रक्तात ओतप्रोत भरला आहे अशा इयागोचा दुष्टपणा केशवशास्त्र्याला कधीच आत्मसात करता आला नाही, हा डॉ. कुलकर्णी यांचा निर्णय आहे. हॅम्लेट आणि सवाई माधवराव या व्यक्तिचित्रांतील मूलभूत भेद स्पष्ट करीत असता त्यांनी अतिशय सूक्ष्म व मार्मिक विवेचन केले आहे. हे सारेच विवेचन मुळातून (पृ. १९१–१९२) वाचणे आवश्यक आहे. तथापि येथे स्थूल दिग्दर्शन करतो. शेक्सपियरने हॅम्लेटची व्यक्तिरेखा इतिहासातून घेतलेली नसल्यामुळे ती स्वयंपूर्ण होती. सवाई माधवरावाच्या व्यक्तिरेखेवर इतिहासाचे बंधन होते. तीव्र कल्पनाशक्तीची जोड प्राप्त झालेला हॅम्लेट आणि अधू मनाचा माधवराव यांचे खरे म्हणजे कसलेही नाते नव्हते. आणि यामुळेच सवाई माधवरावांचे हॅम्लेटमध्ये रूपान्तर करणे खाडिलकरांना जमले. नाही. या नाटकाची शेक्सपियरच्या ट्रॅजेडीच्या धर्तीची ट्रॅजेडी करावी अशी जर खाडिलकरांची इच्छा असती तर त्यांनी नाना फडणिसाला नायक करावयास हवे होते. पण नानांकडे खऱ्या ऐतिहासिक दृष्टिकोणातून खाडिलकरांना पाहताच आले नाही. हॅम्लेटचा त्यांच्या चित्तावर असलेला विलक्षण प्रभाव हे याचे कारण होय. सवाई माधवरावाच्या वेडाचे रहस्य खाडिलकरांनी समजावून घेतले नाही. आणि यामुळे एका उत्कृष्ट ट्रॅजेडीला आपण मुकलो अशी डॉ. कुलकर्णी यांची मीमांसा आहे. एका अतिशय गुंतागुंतीच्या स्वभावरेखेची कुलकर्णी यांनी केलेली मीमांसा वरच्या प्रतीच्या विवेचनपटुत्वाची द्योतक आहे.

' कांचनगडची मोहना ' हेही नाटक एक चांगली ट्रॅजेडी ठरण्याचा शक्यता असताही खाडिलकरांनी या संधीचा उपयोग करून घेतला नाही असे कुलकर्णी म्हणतात. ना. वा. कानिटकरांनी तत्कालीन रंगभूमीवर निर्माण केलेले संकेत याला जबाबदार आहेत, असे त्यांचे प्रतिपादन आहे. प्रतापरावची वृत्ती ऑथेल्लोची असती आणि पिलाजीरावाला इयागोचा वेष दिला असता तर एका प्रभावी ट्रॅजेडीचा लाभ आपल्याला झाला असता असे डॉ. कुलकर्णी यांना वाटते.

या दोन नाटकांच्या तुलनेने ' भाऊबंदकी ' हे नाटक ' ऐतिहासिक ' या संज्ञेला अधिक पात्र आहे, असे कुलकर्णी म्हणतात. इतिहासाचे अनुसंधान न सोडता खाडिलकरांनी सदर नाटक नाट्यदृष्ट्या प्रभावी करण्यात जे यश मिळविले त्याचे महत्त्व सांगताना कुलकर्णी म्हणतात, " ह्या विषयाकडे त्यांनी मुख्यत्वेकरून इतिहासाच्या दृष्टीकोणातून पाहिले आणि भूतकालातील इतिहासा-

मध्ये वर्तमानकालीन राजकीय जीवनाचे प्रतिबिंब दाखवून इतिहासाचे राष्ट्रीय उद्बोधनाचे कार्य प्रभावी नाट्यकृती किती परिणामकारकतेने करू शकते हे दाखवून दिले " (पृ. १९४).

याच संदर्भात ऐतिहासिक नाटक आणि ट्रॅजेडी यांच्या रचनेत असलेला मूलभूत भेद डॉ. कुलकर्णी यांनी स्पष्ट केला आहे. ट्रॅजेडीतील तार्किकता आणि व्यक्तिचित्रण या गोष्टी अगदी एकसंध व स्वयंपूर्ण असल्यामुळे इतिहासातील घटनांचे अनुसंधान ठेवण्याच्या भरात या एकसंधतेला व स्वयंपूर्णतेला बाध येतो. ऐतिहासिक नाटक हे प्रथम ' ऐतिहासिक ' असते आणि नंतर मूळ ऐतिहासिक घटनांमध्येच ट्रॅजेडीची बीजे असल्यास इतिहासाच्या अनुरोधानेच त्याचे ट्रॅजेडीत पर्यवसान होत असते, असे प्रतिपादन करून खाडिलकरांच्या बहुविध यशाला कारण असलेल्या गोष्टींचे उत्कृष्ट विवेचन डॉ. कुलकर्णी यांनी केले आहे. ' भाऊबंदकी 'तील प्रमुख व्यक्तींच्या स्वभावरेखांतील मर्मही कौशल्याने उकलून दाखवून या बाबतीतील खाडिलकरांच्या कर्तृत्वाचे मूल्यमापन त्यांनी दोनतीन वाक्यांत केले आहे. " खाडिलकरांच्या व्यक्तिचित्रणाची खरी ताकद त्यांच्या मनोवगाहनात आहे, साध्यासुध्या शब्दांतून मानवी मनातील उदात्तता व क्षुद्रता हेरण्यात आहे आणि तटस्थतेने चारदोन प्रवेशांच्या फटकाऱ्यांत व्यक्तिमत्त्वे जिवंत करण्यात आहे, खाडिलकर बारीकसारीक कलाकुसरी मुळीच करीत बसत नाहीत. त्यांच्या रंगभूमीच्या जाणिवा मुळातच इतक्या तीव्र आहेत की, अनेक प्रकारच्या कौशल्यपूर्ण कसरती करण्यात, किंवा अनावश्यक शब्दांची किंवा कल्पनांची उधळपट्टी करण्यात ते चुकूनही वेळ घालतीत बसत नाहीत. " (पृ. १९८)

खाडिलकरांच्या ऐतिहासिक नाटकांचे सूक्ष्म विश्लेषण करून त्यांचे विवेचक मूल्यमापन करताना डॉ. कुलकर्णी यांनी जो मार्मिकपणा दाखविला आहे त्याच मार्मिकपणाचा प्रत्यय केळकरांचे ' तोतयाचे बंड, ' खरेशास्त्र्यांचे ' शिवसंभव ' आणि गडकऱ्यांचे ' राजसंन्यास ' या नाटकांवरील विवेचनात येईल. केळकर, खरेशास्त्री, आणि खाडिलकर, यांच्यामधील भेद डॉ. कुलकर्णी यांनी पुढीलप्रमाणे स्पष्ट केला आहे. " खाडिलकरांनी कुठलाही ऐतिहासिक प्रसंग निवडला तरी त्याला ते शोकात्म व्यक्तिचित्रणाच्या पातळीवर नेण्याचा प्रयत्न करतात. या उलट कुठल्यातरी नाममात्र कथानकाच्या आधाराची काडी हातात घेऊन तिच्यातून कौशल्यपूर्ण संविधानक निर्मिण्याकडे केळकर, खरेशास्त्र्यांचे लक्ष असते. " (पृ. २०९) ' राजसंन्यास ' नाटकाचे जे विवेचन डॉ. कुलकर्णी यांनी केले आहे ते एतद्विषयक आजपर्यंतच्या समीक्षेत अग्रासनाचा मान पटकावील इतके वरच्या प्रतीचे आहे.

गडकऱ्यांच्या नंतर ऐतिहासिक नाटक पुढे न जाता आवर्तात कसे फिरत राहिले याचे विवेचन पाचव्या प्रकरणात आले आहे. अनेक सामान्य नाटकांच्या या कालखंडाचे धावते विवेचन करताना डॉ. कुलकर्णी सावरकरांच्या 'संन्यस्त खड्ग' या नाटकापाशी थबकले, आणि त्यांनी पुन्हा एकदा आपली मर्मज्ञता प्रगट केली.

मराठी ऐतिहासिक नाटक गडकऱ्यांनंतर नुसतेच आवर्तात फिरत राहिले नसून त्याचा ऱ्हासच झाला असे डॉ. कुलकर्णी यांचे स्पष्ट मत आहे. "घटना-प्रधान, कथानकप्रधान आणि स्वैरपणाने लिहिलेल्या सामान्य प्रतीच्या नाटकांचे युग" असे या कालखंडाचे त्यांनी वर्णन केले आहे (पृ. २५४).

१८८५ पासून १९६९ पर्यंत पंचाऐंशी वर्षांच्या काळात एकट्या संभाजी महाराजांच्या चरित्रावर चाळीसच्या वर नाटके लिहिले गेली, ही गोष्ट मलाही ठाऊक नव्हती. या सर्व नाटकांचा एकत्र अभ्यास करण्यासाठी डॉ. कुलकर्णी यांनी 'संभाजी' या नावाचे एक स्वतंत्र प्रकरणच लिहिले आहे. १९६० साली प्रसिद्ध झालेल्या 'छत्रपती संभाजी महाराज' या बेंद्रे यांच्या ग्रंथामुळे नाट्यक्षेत्रात ज्या आपत्ति ओढवल्या त्यांचे यथार्थ स्वरूप डॉ. कुलकर्णी यांनी स्पष्ट केले हे फार चांगले झाले (पृ. २७७-२८०). या 'विलक्षण अनैतिहासिक' चरित्रावरच सर्वस्वी विसंबून राहिल्यामुळे प्रा. वसंत कानेटकरांच्या संभाजीविषयक नाटकांच्या अद्‌भुत प्रकाराचाही डॉ. कुलकर्णी यांनी अगदी सडेतोडपणे परामर्श घेतला (पृ. २८१-२८४) हेही वस्तुनिष्ठ समीक्षेच्या दृष्टीने फार चांगले झाले.

भक्तिरसपर ऐतिहासिक नाटकांचा असाच एका स्वतंत्र प्रकरणात विचार करून डॉ. कुलकर्णी यांनी आपल्या ग्रंथाचा समर्पक उपसंहार केला आहे.

या ग्रंथाच्या सिद्धतेसाठी केवढी प्रचंड सामग्री डॉ. कुलकर्णी यांनी गोळा केली होती हे शेवटी ऐतिहासिक नाटकांची जी विस्तृत सूची त्यांनी जोडली आहे तिच्यावरून दिसून येईल. या सूचीत एकूण ५११ ऐतिहासिक नाटकांचा अंतर्भाव झालेला आहे. अभ्यासकांवर फार मोठे उपकार या सूचीच्या निमित्ताने डॉ. कुलकर्णी यांनी करून ठेवले आहेत. संदर्भग्रंथांची विस्तृत सूची देखील अतिशय उपयुक्त आहे. या दोन्हीही सूची आधुनिक सूचीशास्त्राच्या अनुरोधाने फार दक्षतेने तयार केल्या आहेत.

आखून घेतलेल्या मर्यादेत जे जे करणे आवश्यक होते, आणि जे करणे शक्य होते ते सारे डॉ. कुलकर्णी यांनी मोठ्या साक्षेपाने केले आहे. प्रत्यक्ष

नाटकांची चर्चा तात्त्विक दृष्टीने समृद्ध व परिपूर्ण व्हावी या हेतूने पहिल्या चौऱ्याऐंशी पृष्ठांमध्ये त्यांनी जी तात्त्विक चर्चा केली आहे, ती मराठी समीक्षेच्या क्षेत्रात तरी अभिनव आहे. या तात्त्विक चर्चेचे पाठबळ मिळाले म्हणूनच प्रत्यक्ष नाटकांचे त्यांनी जे विश्लेषण व मूल्यमापन केले ते भरीव झाले आहे. फार मोठा व्यासंग, उत्कृष्ट विवेचक दृष्टी, स्वतंत्र प्रज्ञा, यथोचित निर्भिडपणा, आणि रसज्ञता या दुर्मिळ गुणांचा समुच्चय झाल्यामुळे डॉ. कुलकर्णी यांचा ऐतिहासिक नाटकां-वरील हा सर्वांगपरिपूर्ण ग्रंथ अनेक वर्षे निरलसपणे कष्ट करू इच्छिणाऱ्या विवेचक अभ्यासकांना मार्गदर्शन करीत राहील यात कसलीही शंका नाही. हा ग्रंथ लिहून मराठी समीक्षेमध्ये फार मोलाची भर डॉ. कुलकर्णी यांनी घातली आहे असेच् मराठी वाङ्मयाच्या इतिहासात नमूद होईल.

— रा. शं. वाळिंबे

विभाग पहिला

इतिहास आणि ऐतिहासिक ललितकृती : तात्त्विक चर्चा

|| श्री ||

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ... १८१७६

प्रकरण पहिले

इतिहास : परंपरा व पार्श्वभूमि

इंग्रजांच्या सान्निध्यामुळे गेल्या शंभर-दीडशे वर्षांत साऱ्या भारतवर्षात 'इतिहास' या विषयासंबंधी एक नवी जाणीव, आणि त्या जाणिवेबरोबरच एक नवी जागृती व खंतही उदयाला आलेली आहे. इंग्रजांचे आगमन होईपर्यंत या देशात इतिहासाकडे शास्त्र म्हणून पाहण्याची दृष्टीच गेल्या हजारो वर्षांत कधी कोणाला प्राप्त झाली नव्हती. हिरोडोटस् किंवा थ्यूसिडिडीस्सारख्या प्राचीन ग्रीक इतिहासकारांशी तुलना करता येईल असा एकही नाव घेण्याजोगा इतिहासकार गेल्या हजारो वर्षांत भारतात निर्माण झाला नाही. कल्हण हा त्यातल्या त्यात काही अंशी अपवाद म्हणून मानला, तरी त्याला देखील अव्वल दर्जाचा इतिहासकार म्हणता येणार नाही, या पाश्चात्य विचारवंतांच्या विचारसरणीशी सहमत होण्याखेरीज आपल्याला गत्यंतरच राहत नाही.[१] नाखुषीने व मोठ्या विषादाने ही वस्तुस्थिती आपल्याला मान्य करावी लागते.

आठव्या-नवव्या शतकात हिंदुस्थानात आलेल्या परकीय प्रवाशांनी देखील हीच वस्तुस्थिती सांगितली आहे. इब्न इसाक, मुसा इब्न अब्बाह, अल्-बलधुरी, अल्-तबरी, अल्-मसुदी इत्यादी अरब इतिहासकारांच्या परंपरेत वाढलेला अल्बेरुणी महमद गझनीच्या कारकीर्दीत हिंदुस्थानात आला, तेव्हा तेथील लोकभ्रम, दंतकथांवर विसंबून राहण्याची सर्वसामान्य हिंदु-समाजाची वृत्ती या गोष्टींच

आढळ त्याला कसा झाला याची इतिहासात नोंद झालेली आहे.[२] अल्बेरुणीने इ. स. १०३० मध्ये म्हणूनच स्पष्टपणे म्हटले आहे—

" Unfortunately the Hindus do not pay much attention to the historical order of things, they are very careless in relating the chronological succession of their kings, and when they are pressed for information and are at a loss, not knowing what to say, they invariably take to tale-telling. But for this, we should communicate to the readers the traditions which we have received from some people among them."[३]

अल्बेरुणीच्या या मीमांसेत वस्तुस्थितीचे यथार्थ प्रतिबिंब पडले आहे, यात शंकाच नाही. हिंदूंच्या या प्रवृत्तीमागे फार खोलवर दडलेली त्यांची आध्यात्मिक दृष्टीच कारणीभूत आहे, हेही प्राचीन संस्कृत वाङ्मयाच्या अभ्यासाने पाश्चात्य व पौर्वात्य विद्वानांच्या लक्षात यावयास वेळ लागला नाही. विल्यम जोन्स, कोलब्रुक या पाश्चात्य पंडितांना, हिंदूंची आध्यात्मिक भूमिका त्यांच्या जीवनाच्या सर्व अंगोपांगांतून प्रकर्षाने प्रत्ययाला येते, याची जशी जाणीव झाली, तसेच त्यामुळेच त्यांना ऐहिक जीवनाची विशेष मातबरी वाटत नाही, असेही दिसून आले.[४]

प्राचीन ग्रीक व हिंदू इतिहासकारांच्या वृत्ति-प्रवृत्तींचे मोठे मार्मिक विश्लेषण डॉ. मॅक्समुल्लर यांनी केले आहे. ग्रीकांची ऐहिक वृत्ती आणि हिंदूंची आध्यात्मिक वृत्ती यांमुळे दोन्ही संस्कृतींतील वाङ्मय व सामाजिक जीवन-प्रणाली यांमध्ये किती महत्त्वाचा व मूलभूत फरक पडलेला आहे, हे त्यांनी स्पष्ट केले आहे.[५] भारतीय इतिहासज्ञ डॉ. हिरानंद शास्त्री यांनी आपल्या प्राच्यविद्या-परिषदेच्या अध्यक्षीय भाषणाच्या सुरवातीला याच मुद्यावर फार चांगला प्रकाश टाकला आहे. त्यांनी म्हटले आहे,

" Indians of the hoary past did not care much for history not because they were destitute of historical instinct, but because they cared more for the next world, than for the matter of fact-human existance. To them the world before their eyes was Māyā or illusion and what was beyond the grave or Smaśāna-bhūmi was the real world. It is owing to this wrong or perverted conception of metaphysics that we do not possess real historical works written by the ancients of this country. It is

on this account that we practically know nothing in regard to our great sages and heroes and it is on this account that we are led to take them to be mere myths. This would have been the case, had our ancestors thought of this living world also and not preferred to waste their energies on 'Parvato Vahnimān, dhumat,'....and so on. One would wonder indeed when one remembers that these very scholors had the mottos like "Yastarkeṇānusandhatte devāh," and "na ṛte śrantasya sakhyāya devāh," i. e. "He alone knows what dharma is, whose investigations are tarka, i. e. critical acumen" and "the Gods do not become friendly without one exerting himself." [६]

राष्ट्रीय भावनेचा अभाव हे भारतीयांच्या इतिहासाभावाचे मुख्य व महत्त्वाचे कारण आहे, असे डॉ. स्टीननेही राजतरंगणीच्या प्रस्तावनेत म्हटले आहे.[७] भूतकाळातील घटना आणि ऐहिक जीवनाच्या जाणीवा यांच्याकडे हिंदूंनी मोठ्या प्रमाणात डोळेझाक केली असली, तरी त्यांनी निरनिराळ्या मार्गांनी इतकी विपुल साधने मागे ठेवली आहेत की, त्यामुळेच आज या ना त्या रीतीने त्यांच्या भूतकाळाचा शोध घेणे शक्य झाले आहे. हजारो वर्षांच्या वैदिक वाङ्मयाच्या परंपरा त्यांनी अतिशय निष्ठेने व जिद्दीने जतन करून ठेविल्या आहेत. वेदांच्या शाखोपशाखा निर्माण करणाऱ्यांची नावे जेथे तेथे कटाक्षाने नोंदविलेली आहेत. वैदिक काळापासून पुरातनकाळापर्यंतच्या कित्येक घराण्यांच्या वंशावळी कशा ना कशा स्वरूपात जपून पुढे चालविलेल्या आहेत. धर्मग्रंथांतून देशकालपरत्वे निर्माण झालेल्या आचारविचारांच्या कसोशीने नोंदी केल्या आहेत. वेदांतील शब्दांचे, वाक्प्रकारांचे अर्थ, त्यांच्या उच्चारप्रणाली इत्यादी वैशिष्ट्ये अविकृत राहावीत, यासाठी यास्कासारख्या प्राचीन पंडितांनी कोण यातायात केली आहे ! पाणिनी, कात्यायनी प्रभृतींनी व्याकरणादी ग्रंथ सिद्ध करताना अत्यंत श्रेष्ठ प्रतीची अलौकिक अशी शास्त्रीय चिकित्सेची दृष्टी दाखविलेली आहे. म्हणजेच आपल्या पूर्वजांनी महासागरसदृश निर्माण केलेल्या या धर्मपर वाङ्मयाच्या अभ्यासातून आज मोठ्या प्रमाणात हिंदुसंस्कृतीचे सर्वांगीण चित्र उभे करणे अशक्य राहिलेले नाही. फक्त राजकीय घटनांच्या कालक्रमवार नोंदी ठेवण्याचे आजचे इतिहासाचे तंत्र मात्र त्यांनी वर उल्लेखिलेल्या वृत्तीमुळे दुर्लक्षिले एवढेच !

विल्यम जोन्सला हिंदूंचा इतिहास त्यांच्या पुराणांतून शोधला पाहिजे याची प्रथम जाणिव झाली आणि कोलब्रुकने त्याचा पुरस्कार केला,[८] त्याचे कारण

हेच होय. पार्जिटरने पुराणे म्हणजे केवळ अतिशयोक्त, चमत्कृतिजन्य दंतकथा या कल्पनेला मोठा धक्का दिला आणि त्यांच्याकडे कोणत्या दृष्टिकोणांतून पाहावे, याचा एक आदर्श वस्तुपाठच घालून दिला. त्याच्या या अभिनव मीमांसेमुळे शेकडो वर्षांपूर्वीच्या आर्य संस्कृतीवर फार मोठा प्रकाश पडलेला आहे आणि महाकाव्ये व पुराणे यांचे स्वरूपच मुळी अतिकथांचे, आख्यायिकांचे आहे ही वस्तुस्थिती एकदा नीट लक्षात घेतल्यानंतर मग त्यातूनच सांस्कृतिक इतिहासाचे भव्य चित्र अनेक अंगोपांगांनी आपल्या लक्षात राहाते; हे त्याने चांगल्या रीतीने आपल्या निदर्शनास आणून दिले आहे. एके ठिकाणी तर त्याने स्पष्टपणे बजाविले आहे.

> " Ancient Indian History has been fashioned out of compositions, which are purely religious and priestly, which notoriously do not deal with history, and which totally lack the historical sense. The extraordinary nature of such history may be perceived, if it were suggested that European history should be constructed merely out of theological literature. What would raise a smile if applied to Europe has been soberly accepted when applied to India." [९]

पार्जिटरने पुराण्यांच्या अभ्यासाने मांडलेले कित्येक ऐतिहासिक सिद्धान्त इतर महत्त्वाच्या ऐतिहासिक साधनांच्या साहाय्याने आज सिद्ध होत असताना दिसत आहेत. वेदोपनिषदे, सूत्रग्रंथ, स्मृतिग्रंथ, पुराणे, महाकाव्ये, पुरातनवास्तुशास्त्र, नाणकशास्त्र, धर्मशास्त्र, तत्त्वज्ञान, व्याकरण, मूर्तिविज्ञान इत्यादिकांचा अभ्यास गेल्या शंभरएक वर्षांत वाढीस लागला आणि त्यामुळे हिंदूंच्या इतिहासविषयक कल्पना अधिकाधिक स्पष्ट होऊ लागल्या. हिंदूंचा प्राचीन, मध्ययुगीन व अर्वाचीन इतिहास एतद्देशीयांकडूनच योग्य रीतीने लिहिला जाईल हे दिवसेंदिवस स्पष्ट होत गेले[१०] आणि त्यामुळे हिंदुस्थानवासियांना इतिहासलेखनाची कला ठाऊक नव्हती असे नसून संस्कृतीच्या इतर अंगोपांगांच्या तुलनेने इतिहासलेखनाची कला त्यांच्यामध्ये सुप्तावस्थेत निश्चितपणे वावरत होती, त्याचाच आपण पाठपुरावा केला पाहिजे, शोध घेतला पाहिजे, असे आपल्या विद्वानांना वाटू लागले.[११]

इतिहास म्हणजे फक्त राजकीय इतिहास ही कल्पना पाश्चात्यांच्या इतिहासलेखनाच्या स्वरूपावरून काही काळ मनात दृढमूल होऊन राहिली होती. " राजकीयव्यतिरिक्त इतर कृत्यांचा किंवा व्यक्तींचा किंवा जातींचा इतिहास महाराष्ट्राच्या देशी किंवा परदेशी इतिहासात दिसावयाचा नाही. मुख्य भर राजकीय

कृत्यांचे वर्णन करण्याकडे असतो. भारतवर्षाचे जे इतिहास देशी व परदेशी आजपर्यंत झालेले आहेत, त्यांतही असाच एकदेशी प्रपंच केलेला दृष्टीस पडतो. पृथ्वीवरील कोणत्याही देशाचे प्राचीन व अर्वाचीन इतिहास घ्या, त्यात राजकीय कृत्यांचीच तेवढी हकीकत प्रायः आढळते असे विधान केले असता चालेल."[१२] आणि त्यामुळेच भारतीयांना इतिहास म्हणजे काय ते ठाऊकच नाही आणि त्यांचा इतिहासच उपलब्ध नाही, अशी विधाने करण्यात होत होती, परंतु राजकीय इतिहास हा मानवी संस्कृतीचे एक केवळ अंग आहे. मानवाच्या सर्वांगीण संस्कृतीचा शोध घ्यावयाचा म्हणजे त्याच्या राजकीय, सामाजिक, धार्मिक, मानसिक, कलाविषयक व वाङ्मयीन घडामोडींचा, प्रगतीचा किंवा परागतीचा शोध घेणे आवश्यक आहे आणि त्यासाठी मात्र प्राचीन काळापासून हिंदुस्थानात निर्माण झालेल्या धर्म, समाज, राजकारण इत्यादींविषयक कल्पना विपुल आहेत. त्यांचे विश्लेषण करण्यासाठी फार मोठे बुद्धीचे सामर्थ्य हवे, ही गोष्ट खरीच. हे आवाहन आपल्या विद्वानांनी स्वीकारावे अशी जाणीव गेल्या काही वर्षांत आपल्यामध्ये व्यक्त होऊ लागली. डॉ. भांडारकर, डॉ. एम्. कृष्णस्वामी अयंगार, डॉ. के. एन्. दीक्षित, डॉ. केतकर, वि. का. राजवाडे इत्यादिकांच्या प्रयत्नाने विसाव्या शतकात या बाबतीत काही अंशी महत्त्वाचे कार्य झालेले दिसून येईल.

इतिहास म्हणजे राजकीय इतिहास ही कल्पना मुख्यत्वेंकरून पाश्चात्य इतिहासकारांच्या इतिहासलेखनपद्धतीमुळेच दृढमूल झाली होती. रोमन साम्राज्याचा ऱ्हास आणि पतन लिहिणाऱ्या गिबनपर्यंत (१७३७–९४) आणि त्यानंतरही शंभरदीडशे वर्षे या कल्पनेचा विलक्षण पगडा आपल्या मनावर आहे. गिबनने आपल्या प्रास्ताविकात म्हटल्याप्रमाणे " History is little more than a mere register of the follies, crimes and misfortunes of mankind "[१३] ही भूमिका बहुतेक साऱ्या इतिहासकारांची दिसते. साधारणपणे गिबनची व्याख्या आज बहुमान्य आहे. परंतु भारतीय आणि पाश्चात्य यांच्या इतिहासाच्या संकल्पनेतच मूलभूत फरक आहे. ' आज जी इतिहासाची व्याख्या बहुमान्य आहे तीहून या शब्दाच्या निराळ्या व्याख्या महाभारतकाली व वेदकाळी प्रचालित होत्या '[१४] हे आपण या ठिकाणी पक्के लक्षात ठेवले पाहिजे.

इतिहास-लेखनाचे प्रकार अनेक असू शकतील, परंतु त्या साऱ्यांचे प्रयोजन मात्र मानवाचा शोध घेणे हेच मुख्यत्वेंकरून असेल. भूतकाळातील मानव-संबंधित घटनांचा अन्वयार्थ लावण्याच्या धडपडीत वर्तमानातील मानवाला स्वतःचीच ओळख करून देण्याचे महत्त्वाचे कार्य इतिहास करू शकतो. ' इति

ह-आस '–हे असे (च) घडले–हे पाहण्यामध्ये निसर्ग आणि मानव यांच्या संबंधात भूतकालांतर्गत सत्य शोधण्याचीच एक धडपड इतिहासरूपाने आपण करीत असतो.

खरे पाहिले तर इतिहास हे सत्य-शोधनाचे महत्त्वाचे शास्त्र आहे, ही भूमिका प्रथम ग्रीकांमध्ये उपजली. इतिहास या शब्दाचा ग्रीकमधील अर्थ सत्य-शोधन, सत्यजिज्ञासा (An investigation or inquiry after truth) असाच आहे. इ. स. पूर्व पाचव्या शतकात हिरोडोटस्‌ने सत्य शोधण्याच्या प्रेरणेने इतिहास-लेखनाचे कार्य केले आणि ' इतिहास ' या विषयामध्ये फार मोठी क्रांती केली. म्हणूनच होमरला जशी ' आद्य कवि ' ही उपाधी आहे, तसेच हिरोडोटस्‌ला ' आद्य इतिहासकार ' म्हणतात, असे विष्णुशास्त्री चिपळूणकर यांनी म्हटले आहे.[१५] प्रख्यात इतिहासकार टॉयन्‌बी यांनी तर त्यास ' इतिहासाचा जनक ' (Father of History) अशी उपाधी दिली आहे.[१६] ती यथार्थ होय.

हिरोडोटस्‌पूर्वी ग्रीकांमध्ये इतिहासाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण हा आपल्या-सारखाच आख्यायिका, अतिकथांच्या स्वरूपाचाच होता. हिरोडोटस्‌ने ती दृष्टी बदलून टाकली आणि मानवी जिज्ञासा आणि वास्तवपूर्ण दृष्टी यांचा समन्वय घडवून आणला. (१) मानवी कृत्यांचे वर्णन करणे आणि (२) तेही अशा रीतीने की, पुढे येणाऱ्या पिढ्यांना त्यांचे कदापीही विस्मरण होणार नाही, ही आपल्या लेखनाची वैशिष्ट्ये हिरोडोटस्‌ने आपल्या प्रास्ताविकातच नमूद केली आहेत.[१७] मानवाने कोणकोणती कृत्ये केली आणि ती तशी कृत्ये त्यांच्या हातून घडण्यास कारणपरंपरा कोणती होती, वा असू शकेल हे सुसंगतरीत्या शोधण्याचे कार्य करण्याची जबाबदारी हिरोडोटस्‌ने स्वीकारली होती. हिरोडोटस्‌ने घालून दिलेल्या मार्गाने जात असता त्यानंतर आलेल्या थ्यूसिडिडीस्‌ने इतिहासलेखनामध्ये आणखी महत्त्वाचा मूलभूत असा बदल घडवून आणला, तो म्हणजे, प्रत्येक ठिकाणी आधाराशिवाय लिहावयाचे नाही, हा बाणा. हिरोडोटस् आधारांचा बहुधा उल्लेख करीत नाही आणि थ्यूसिडिडीस् आधाराशिवाय मुळी बोलतच नाही.[१८]

सत्यजिज्ञासा आणि इतिहासप्रामाण्य या भूमिकांमुळे ग्रीकांच्या इतिहास-लेखनाला संकुचित राष्ट्रीय इतिहासाच्या मर्यादा पडल्या. वैश्विकतेचा म्हणजे जगामध्ये घडणाऱ्या घटनांच्या संदर्भात आपल्या देशाचा विचार करावा, ही भूमिका त्यांनी बुद्ध्याच दूर सारली. सारे ग्रीक राष्ट्रच मुळी विधिशास्त्रात निष्णात होते. साक्षी-पुरावे यांनी सत्याला छेद देऊन, प्रश्न-प्रतिप्रश्न विचारून सत्याचा नेमका भेद कसा करावा, ही कला त्यांनी परिणतावस्थेत नेली होती. थ्यूसिडिडीस्-सारख्या इतिहासकाराने या कायदेशीर वृत्तीचा इतिहासलेखनाच्या कामी फार चांगल्या रीतीने उपयोग करून घेतला, परंतु त्याच वेळी त्याने उपलब्ध

ऐतिहासिक माहितीचे विश्लेषण केल्याखेरीज आणि त्यातून भूतकाळाचे सुसंगत चित्र सादर केल्याखेरीज निव्वळ साक्षी-पुरावे यांना स्थान दिले नाही. मात्र अस्सल ऐतिहासिक आधार म्हणून हयात व्यक्तींच्या व तत्कालीन उपलब्ध साधनांच्याच साक्षी-पुराव्यांवर सर्वस्वी अवलंबून राहावे लागल्यामुळे त्याला भूतकाळात खोलवर जाता आले नाही आणि ग्रीक राष्ट्राखेरीज इतरत्र फारशी दृष्टी वळविता आली नाही. आपल्या विशिष्ट काळच्या, विशिष्ट समाजाच्या मर्यादित इतिहासलेखनाच्या उद्दिष्टावरच त्यांना समाधान मानावे लागले. व्यापकदृष्ट्या जागतिक इतिहासाचा विचार करण्याची दृष्टी ग्रीकांमध्ये जवळजवळ नव्हतीच. त्यामुळे 'ग्रीसमध्ये इतिहासकार नव्हता, कलावंत आणि तत्त्वज्ञ मात्र भरपूर होते.' असे कॉलिंगवुडने म्हटले आहे.[१९] मानवी स्मरणशक्तीवर भिस्त ठेवून काही मर्यादित कालखंडाचा इतिहास साक्षी-पुराव्याधारे सिद्ध करणे हेच ग्रीकांचे महत्त्वाचे कार्य. मात्र असे करताना ग्रीकांनी निव्वळ राजकीय इतिहासाकडेच दृष्टी न ठेवता राष्ट्रीय संस्कृतीच्या इतर काही अंगोपांगांकडे लक्ष दिले होते. म्हणूनच राजवाड्यांनी 'राजकीय इतिहासांचेच सगळीकडे प्राबल्य असताना हिरोडोटसचा इतिहासच काय तो त्याला अपवाद आहे असे म्हटले आहे.'[२०] मर्यादित प्रमाणात का होईना परंतु मानवी मूल्यांचा तात्त्विक वृत्तीने शोध घेण्याची प्रवृत्ती प्रथम ग्रीकांमध्येच प्रकर्षाने दिसून आली.

कालांतराने ग्रीसमध्ये अनेक रानटी जमातींचे व वंशाचे लोक येऊ लागले. त्यांना ग्रीसने आपल्यामध्ये सामावून घेतले आणि त्यामुळे ग्रीकांची दृष्टी आपल्या राष्ट्राबाहेर वळली. अलेक्झांडरच्या कारकीर्दीत जगज्जेतेपणाची स्वप्ने त्याला पडली आणि त्या वेळेपासूनच (इ. स. पूर्व तिसरे-चौथे शतक) इतिहासलेखनासाठी केवळ साक्षी-पुराव्यावर भर देण्याची वृत्ती संपुष्टात आली आणि माहितीचे संकलन करून संकलनवजा इतिहासलेखनाची दृष्टी ग्रीकांनी स्वीकारली. या प्रवृत्तीला व तत्कालीन ग्रीक संस्कृतीला "Hellenism" असे नामाभिधान प्राप्त झाले असून या काळामध्ये इतिहासलेखनाची जी प्रथा रूढ झाली त्याला कॉलिंगवुडने 'चिकटपट्ट्यांची इतिहासलेखनपद्धती' ('Scissors-and-paste' Historical method) असे नाव दिले आहे.[२१] या काळामध्ये ग्रीकांची नजर चौफेर विस्तारली व त्यामुळेच वैश्विक इतिहासाचे भानही त्यांस प्राप्त झाले. परंतु इ. स. पूर्व १४६ च्या सुमारास रोमन लोकांनी ग्रीकांवर स्वामित्व प्रस्थापित केले. इ. स. ३९५ मध्ये रोमन साम्राज्याची शकले झाली, त्यावेळी सहवासाने व सान्निध्यामुळे ग्रीकांच्या संस्कृतीचा फार मोठा पगडा पूर्व रोमवर प्रस्थापित झाला होता. त्यामुळे या नव्याने स्थापन झालेल्या प्रबळ रोमन साम्राज्याने, ग्रीकांकडून इतिहासलेखनाचे धडे घेऊन, त्याला एक नवे वळण दिले. आपल्या वैभवसंपन्न संस्कृतीचे

धागेदोरे शोधून काढणे, त्यांच्या अंगोपांगांची कसोशीने जपणूक करण्याची पराकाष्ठा करणे, ह्या काही निराळ्या प्रवृत्ती रोमन लोकांमध्ये होत्या. ग्रीकांमध्ये या प्रवृत्तींचा अभाव होता. परंतु अलेक्झांडरच्या कारकीर्दीत राष्ट्रीय आणि वैश्विक इतिहासाची जी बीजे ग्रीकांनी पेरली होती, त्याची फळे रोमनांच्या इतिहास-लेखनामध्ये मोठ्या प्रमाणात दिसून आली. रोमन साम्राज्याची शकले होण्यापूर्वी पॉलिबियस (इ. स. पूर्व २०३–१२०) ह्या ग्रीक इतिहासकाराने रोमनांच्या आश्रयाने जागतिक इतिहासाची मांडणी केली होती.[२२] वैभवसंपन्न रोमच्या साम्राज्याचा इतिहास लिहिताना रोमन राष्ट्रांची परंपरा माहीत असूनही त्यांचे धागेदोरे स्पष्ट करण्याकडे त्याने दुर्लक्ष केले. कारण रोमच्या साऱ्या परंपरा गृहीत धरूनच त्याने इतिहासाची मांडणी केली. त्यामुळे इतिहासाकडे शास्त्र म्हणून न पाहता त्याने केवळ ऐहिक घडामोडींच्या नोंदींचे साधन या भूमिकेतून पाहिले. मानवी जीवनातील सत्यशोधनाचे एक साधन ही ग्रीकांची मूळ इतिहास-लेखनाची दृष्टी पॉलिबियसने टाकून दिली. इतिहास हे एक शास्त्रीय सत्य-शोधनाचे साधन आहे किंवा असू शकेल, म्हणून इतिहासाचा अभ्यास महत्त्वाचा आहे, असे त्याला वाटते. तसेच राजकीय जीवनप्रणालीसाठी इतिहास ही एक शाळा आहे, प्रशिक्षित पीठ (Training Ground) आहे, ही त्याची धारणा होती. त्यामुळे पॉलिबियसनंतर इतिहासलेखन हे राजकीय स्वरूपाचेच ठरून गेल्यासारखेच झाले.

पाश्चात्य इतिहासलेखनप्रणाली ही ग्रीक-रोमनांच्याकडून उत्क्रांत झाल्यामुळे राजकीय घडामोडींचा सत्यनिष्ठेच्या कसोटीवर अस्सल साधनांच्या आधारे घेतलेला आढावा म्हणजे इतिहास ही कल्पना दृढमूल झाली. त्यामुळे राजेरजवाडे, राजघराणी, युद्धे इत्यादिकांची वर्णने, सनावळ्या, राजकीय चिकित्सा यांचेच प्राबल्य इतिहासरूपाने दिसून येऊ लागले. '१६६० पासून १६८० पर्यंत इंग्लिश इतिहासकारांतला प्रमुख असा जो फ्रीमन तो History is past Politics हे वचन सिद्धान्तवत् मानी.'[२३]

"आजपर्यंत झालेल्या एकंदर इतिहासलेखनाची पाहणी केली तर बरीचशी इतिहासावरील पुस्तके राजकीय इतिहासच सांगणारी आहेत. इतिहास म्हणजे एक राजा मरून किंवा पदच्युत होऊन दुसरा गादीवर येणे, युद्ध किंवा अंतर्गत बंडाळी होऊन सत्तांतर होणे, एखादा प्रदेश दुसऱ्या एखाद्या प्रादेशिक सत्तेच्या अमलाखाली जाणे, दोन सत्तांत किंवा सत्तासंघांत युद्धे होणे इत्यादी स्वरूपांच्या राज्यविषयक आणि शासनविषयक घडामोडी असे मानले जाई. अजूनही पुष्कळ लोक तसेच मानताना दिसतात. सीलीसारख्या काही इंग्रज इतिहासकारांनीही इतिहास म्हणजे

राजकीय इतिहासच अशी ठाम भूमिका घेतलेली होती. मात्र ट्रेव्हेलियनसारख्या इंग्रज इतिहासकारांनी वरील भूमिका अमान्य केली. इतिहासातून राजकीय इतिहासाचा भाग जाणूनबुजून वगळून इतिहासलेखनात एक प्रकारे बंडच करण्याची जरूरी आहे असे त्याने सांगितले. राजकीय इतिहास इतका सांगितला गेला आहे आणि सांगितला जात आहे की, त्यावर उतारा म्हणून राजकीय बाजू अजिबात किंवा जास्तीत जास्त टाळून फक्त सामाजिक इतिहास देण्याचा चंग त्याने बांधला."[२४]

ट्रेव्हेलियन (जार्ज मॅकाले १८७६–१९६२) सारख्या इतिहासकारांची ही प्रगमनशील वृत्ती १९४२ च्या सुमाराची आहे.[२५] इंग्रजांचा सामाजिक इतिहास (English Social History, 1942) लिहिताना त्याने हे विचार व्यक्त केले आहेत. परंतु इतिहासाचार्य वि. का. राजवाडे (१८६४–१९२६) यांनी १९०५ साली "मराठ्यांच्या इतिहासाची साधनें: सहाव्या खंडा"ला जी मौलिक प्रस्तावना लिहिली आहे, त्यामध्ये समग्र मानवेतिहासाच्या व्यापक भूमिकेची आवश्यकता मोठ्या हिरीरीने प्रतिपादलेली आहे. "इतिहास म्हणजे गतराजकरण व राजकारण म्हणजे वर्तमान इतिहास[२६] (History is past Politics and politics is present history) हे पाश्चात्यांचे इतिहासाचे लक्षण जसे अतिशय भ्रामक आहे, तसेच "पौर्वात्य समाज स्थाणू असल्यामुळे त्यांना इतिहासच नाही, अर्थात त्यांना प्रागतिक देशाच्या इतिहासात गणता येणार नाही. The East is stationary and the West alone is progressive[२७] हा किंवा " History is the record of progress alone "[२८] इत्यादी पाश्चात्य इतिहासकारांचे पूर्वग्रह झटकून देऊन संपूर्ण भूमिकेतून जगाचा इतिहास लिहिण्यासाठी, " (१) वर्तमान क्षणापर्यंतचा सर्व भूतकाल हा त्याचा काल, (२) पृथ्वीवरील सर्व देश त्याचे स्थल, (३) आणि नष्ट व विद्यमान सर्व मानवसमाज त्याचे विषय समजले पाहिजेत. तसेच, (४) स्वतःच्या किंवा समाजाच्या किंवा देशाच्या किंवा स्वकीय कालाच्या अभिमानाला पडून कोणत्याही प्रकारच्या पूर्वग्रहांना थारा देता उपयोगी नाही. शिवाय नीती, धर्म वगैरे शास्त्रांतील या ग्रहांच्या अनुरोधाने शुभाशुभ किंवा इष्टानिष्ट मतांचे अधिष्ठान मनात कल्पून हकीकतशीर अभिप्राय देण्याचा किंवा हकीकत इष्टानिष्ट भासविण्याच्या खोट्या भरीस पडता कामा नये. (५) निर्मत्सर, तटस्थ, निरहंकार व निर्लेप वृत्तीने झाली असेल ती हकीकत प्रामाणिकपणाने दिली पाहिजे." अशा प्रकारच्या मूलभूत दृष्टिकोणाचा स्वीकार करणे जरूरीचे आहे व असल्या हकीकतीला खरी व विश्वसनीय म्हणतात, असे राजवाड्यांनी, म्हटले आहे.[२९]

राजवाड्यांप्रमाणे अलीकडच्या काळात पाश्चत्य इतिहासकारांनीही अशा रीतीच्या सर्वंकष इतिहास-लेखनाची आवश्यकता प्रतिपादलेली आहे.[३०] त्यांपैकी

ओमन ह्या प्रसिद्ध इतिहासकाराने वैश्विक इतिहासाची जाणीव भारतवासीयांत होती, याची स्पष्ट कबुली दिली आहे.[३१] म्हणून भारतीयांची इतिहासविषयक कल्पना काय होती व त्यामध्ये कोणकोणते बदल कशा रीतीने होत गेले हे पाहणे आवश्यक आहे. आपल्या ऐतिहासिक वाङ्मयावर, नाटकांवर त्याचा फार मोठा परिणाम झालेला आहे.

राजकीय इतिहास आणि कालपरिगणन (Chronology) यांचा संपूर्ण अभाव हे भारतीय इतिहासाचे मुख्य वैशिष्ट्य आहे, परंतु त्याचबरोबर धर्म, तत्त्वज्ञान, समाजरचना, चालीरीती यांच्या साहाय्याने इतिहासाचे यथार्थ ज्ञान व्हावे, यासाठी प्राचीन भारताने निर्माण केलेले वाङ्मय हे महासागरसदृश्य आहे आणि याबाबतीत जगातील कोणतेही राष्ट्र भारताशी तुळता येणार नाही.[३२] राजवाड्यांनी म्हटल्याप्रमाणे "आपल्या आर्यपूर्वजांनी हजारो वर्षांपूर्वी जे इतिहासाचे लक्षण ठरविले आहे, ते अगदी निर्दोष आहे. तटस्थवृत्तीने दोषरहित लक्षणे करण्यात त्यांचा हातखंडा असे. इति ह आस, असे झाले, असे होते, हे इतिहासाचे लक्षण आर्यांचे होय. मानवसमाजाच्या गतचरित्रात अमुक भाग इतिहास नाही व अमुक भाग इतिहास आहे, असे हे लक्षण सांगत नाही. तर जे जे काही झाले ते ते सर्व इतिहास आहे, असे साध्या तीन शब्दांनी ते जाहीर करीत आहे. या लक्षणात समाजातील सर्व हालचालींचा अंतर्भाव होतो. इतिहासाचे हे आपले वडिलोपार्जित लक्षण दोषरहित असल्यामुळे, शिरसा मान्य करण्यात अभिमान वाटतो."[३३]

"इतिहास" या शब्दामागचे हे व्यापक लक्षण लक्षात घेऊनही त्या शब्दाचा वापर प्राचीन भारतीय वाङ्मयात कशा रीतीने केला आहे, हे पाहावयास सुरुवात केल्यानंतर मात्र अश्रुतपूर्व अडचणी निर्माण होतात. कारण त्या शब्दाच्या अर्थामध्ये जवळजवळ सारे भारतीय वाङ्मयच अंतर्भूत होते की काय, अशी भीती वाटते.

उत्तरकालीन वेदांमधून आणि ब्राह्मण ग्रंथांमधून वैदिक यज्ञयागांचे संपूर्ण चित्र उभे राहते. यज्ञायागविषयक विधी अगदी पुरातन काळापासून ब्राह्मण काळापर्यंत कशा रीतीने उत्क्रांत होत गेले हे जसे त्यांवरून समजते, तसेच त्या त्या धार्मिक कृत्यांपाठीमागच्या चालीरीतींचे पुरस्कर्ते तेथे मोठ्या कटाक्षाने नोंदविलेले आढळतात. अशा रीतीने ऐतिहासिक स्वरूपांच्या वैदिक देवतांच्या वा ऋषिकुलांच्या वंशावळी तेथे तयार होताना दिसतात. सामवेदशाखेचा वंशब्राह्मण नावाचा स्वतंत्र ब्राह्मणग्रंथ असून त्यामध्ये वैश्रवापासून ६० व्यक्तींच्या नावांची वंशावळ देण्यात आली आहे. जैमिनीय उपनिषद्ब्राह्मणामध्येही सामवेदी शाखेच्या दोन वंशावळी देण्यात आलेल्या आहेत. बृहदारण्यकोपनिषद हे शतपथब्राह्मणाच्या उपसंहारपदी

येते. त्यामध्येही दोन, तसेच ऋग्वेदाच्या सांख्यायन आरण्यकामध्येही शेवटी आलेली एक वंशावळ आणि अथर्ववेद शाखेच्या मुण्डकोपनिषदामध्येही वंशावळ आहे.[३४] या वंशावळींतील अग्नी, वायू, इंद्र आणि ब्रह्म या वैदिक देवतांची नावे सोडली तर बाकी सर्व नावे मानवी गुरुजनांची आहेत. म्हणूनच त्यांच्याबद्दल मॅक्डनुल्डने म्हटले आहे, " With the exception of the highest links in each chain of teachers the lists have an appearance of authenticity rarely to be met with in Indian Composition."[३५] अथर्ववेद व यजुर्वेद यांच्या ब्राह्मणशाखांनी आपल्या पूर्वजांच्या अशा प्रकारच्या वंशावळी जपून ठेवण्याचे महत्त्वाचे कार्य केले आहे. ह्या देवतांच्या व ऋषिकुलांच्या वंशावळींबरोबरच गोत्र आणि प्रवर यांच्या रूपाने निरनिराळ्या अतिप्राचीन घराण्यांच्या वंशावळीही आपल्या धर्मग्रंथांनी जपून ठेवल्या आहेत. गोत्र म्हणजे एका रक्ताच्या मुख्य पुरुषापासून झालेली कुटुंबे आणि प्रवर म्हणजे त्या घराण्याचे मूळ ऋषिकुल.[३६]

वंश, गोत्र आणि प्रवर यांच्या याद्या ह्या इतक्या पुरातन काळाच्या आहेत की, त्यांचे स्वरूप जरी ऐतिहासिक असले तरी इतिहासाचे काही कणच काय ते त्यांतून हाती लागतात; आणि त्यांचे स्वरूप मुख्यत्वेकरून वैदिक धार्मिक-विधींशी असल्यामुळे राजकीय स्वरूपाच्या इतिहासाचे त्यावरून कोणतेही ज्ञान होत नाही. मात्र गाथा आणि नाराशंसीच्या रूपाने वेदांमधून ज्यांचा उल्लेख आहे, त्यांचा अंतर्भाव अशा तऱ्हेच्या राजकीय इतिहासात करता येईल. वेदांमध्ये राजघराण्यांमध्ये विशेष प्रिय असलेल्या ' राजप्रशस्ति ' या प्रकारचा उल्लेख आहे.[३७] तर याच प्रकारानून परंपरेने व पाठांतररूपाने चालत आलेले गाथा व नाराशंसी हे प्रकार वैदिक धार्मिक कृत्यांपेक्षा सर्वस्वी निराळे, मानवी कृत्यांशी संबंधित असे व मानवांनीच निर्मिले आहेत, असा उल्लेख आहे.[३८] ' गाथा ' या शब्दाला सुरवातीला गीत एवढा साधा अर्थ होता. परंतु कालांतराने त्याला स्वतंत्र वाङ्मयप्रकारचे रूप प्राप्त झाले;[३९] आणि ' नाराशंसी-गाथा ' या सामासिक शब्दाने प्राचीन ऋषिवर्यांची आणि राजेरजवाडयांच्या पराक्रमांची गीतमय वर्णने असा त्याला अर्थ प्राप्त झाला.[४०] नाराशंस किंवा नाराशंसी या शब्दाचा ऋग्वेदातील उपयोग पाहिला तर मानवप्रशंसा, मानवाच्या पराक्रमी कृत्यांचे वर्णन असाच त्याचा अर्थ दिसतो. ऋग्वेदकाळात ' नाराशंसी ' हाही एक स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार होता, नंतरच्या काळात त्याला गाथा या शब्दाचा पर्यायी अर्थ किंवा गाथाप्रकार असा अर्थ प्राप्त झाला.[४१] निरनिराळ्या धार्मिक विधींच्या वेळी कोणकोणत्या प्रकारच्या ' गाथा ' म्हणण्यात येत असत याची काहीशी कल्पना वैदिक वाङ्मयावरून येऊ शकते. अशा सर्व प्रसंगी गाथा, नाराशंसी, इतिहास आणि पुराणकथा यांचा उपयोग करण्याची पद्धत असे;[४२] अ

आणि आर्यांच्या नित्यविधींमध्ये या सर्वांचा ब्राह्मणकाळीच समावेश झाला होता.[४२] विवाहसमथी गाथा म्हणण्यात येत, तर अश्वमेधांसारख्या यज्ञप्रसंगी वर्षभर गाथा रचण्यात येऊन त्या म्हणण्यात येत.[४३] अश्वमेधाचा घोडा ज्यावेळी दिग्विजयासाठी सोडण्यात येई, तेव्हा सुरवातीस ब्राह्मण गीतकाराने वेणुवादनाच्या साहाय्याने स्वतः तयार केलेल्या तीन गाथा गावयाच्या आणि त्यांमधून राजाचे औदार्य, धर्मनिष्ठा यांची वर्णने ऐकवायची तर क्षत्रिय वर्णाच्या गाथाकाराने त्याच्या पराक्रमाचे गुणवर्णन करावयाचे.[४४] अश्वमेध यज्ञ चाललेला असता राजाच्या दैनंदिन पराक्रमाबरोबरच त्याच्या वंशातील पराक्रमी पुरुषांची, देवतांची वर्णने गावयाची, पुराणकथांना उजाळा द्यावयाचा आणि आख्यानोपाख्यानांच्या साहाय्याने पुराणेतिहास जागृत ठेवायचे.[४५] वेद व पुराणे, ब्राह्मणे यांमधून संवादरूपाने जी अनेक आख्याने आहेत त्यांच्या परंपरा जागृत ठेवणाऱ्या गायकांचा एक वर्ग निर्माण झाला. त्यांना ‘ आख्यानविद ’ असे म्हणण्यात आले आहे.[४६] वेदवाङ्मयातच अशा रीतीने नाट्य व काव्य यांची बीजे सापडतात. या आख्यानांचे स्वरूप बहुतांशी इतिहास व पुराणांचेच आहे, म्हणूनच कालांतराने ‘ इतिहास-पुराण ’ नावाचा संमिश्र प्रकार सुरू झाला.[४७] या इतिहास-पुराणांनाच ‘ पंचमवेद ’ अशी संज्ञा प्राप्त झाली, कारण या इतिहास-पुराणांच्या साहाय्याने वेदांतील आख्यानांचे, देवताविषयक पुराणकथांचे आणि राजे व ऋषी यांच्याबद्दलच्या ऐतिहासिक कथांचे चित्र स्पष्ट करण्यात येऊ लागले.[४८]

साधारणतः ‘ आख्यान ’ म्हणजे ऐतिहासिक वृत्तांत आणि इतिहास म्हणजे पूर्ववृत्त. परंतु आख्यान किंवा आख्यायिका यांमध्ये काहीतरी नैतिक बोध असणे जरूरीचे असे. इतिहासामध्ये तो नसे.[४९] शतपथ ब्राह्मणामध्ये या दोहोंतला फरक स्पष्टपणे सांगितला आहे.[५०] निरुक्तामध्येही हाच फरक गृहीत धरण्यात आलेला आहे. निरुक्तकाळी तर इतिहासिकांना असाधारण महत्त्व प्राप्त होऊन व्युत्पत्तिकार (निरुक्त), वैयाकरणी व पारिव्राजिक यांच्याबरोबरीने त्यांना महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झाले.[५१] इ. सनाच्या पाचव्या शतकात अमरसिंहाने जो कोश तयार केला आहे, त्यामध्ये इतिहास, आख्यान, पुराण यांच्या कल्पना याचप्रमाणे स्पष्ट करण्यात आल्या आहेत.[५२] विष्णुपुराणातील पुराणाच्या पंचलक्षणांवरून सृष्ट्युत्पत्ती, लय, देवतावंश, मन्वंतर आणि भूवर्णन ही पुराणांची मुख्य लक्षणे दिसतात. परंतु कालांतराने पुराणांचा अंतर्भाव इतिहासामध्येंच करण्यात येऊ लागला. कौटिल्याच्या वेळी तर इतिहासामध्ये पुराण, इतिवृत्त, आख्यायिका, उदाहरण, धर्मशास्त्र आणि अर्थशास्त्र यांचा समावेश होऊ लागला.[५३] इतिहास, पुराण आणि आख्यान यांच्या कल्पना एकमेकांमध्ये अशा रीतीने मिसळल्या गेल्या की,

कालांतराने ते एकमेकांचे पर्यायी शब्द म्हणूनही ओळखण्यात येऊ लागले.[५४] मूळ वेदोपनिषदे व ब्राह्मण ग्रंथांमधूनच 'पुराणेतिहास' हा शब्द काही ठिकाणी द्वंद्व समासासारखा वापरण्यात आला आहे. 'प्राचीन पवित्र धर्मग्रंथांचा अभ्यास करण्यासाठी महत्त्वाची साधने' अशा अर्थाने त्यांचा निर्देशही करण्यात आला आहे.[५५] अर्थातच कित्येक ठिकाणी अशी महत्त्वाची साधने म्हणून त्यांच्याबरोबरच गाथा व नाराशंसी यांचेही उल्लेख आहेत.[५६]

ह्या सर्वांचा परिणाम म्हणून साहजिकच पुराणग्रंथांतून ऐतिहासिक आख्याने व गाथा यांचा समावेश होण्यात, तर इतिहासग्रंथांत पौराणिक कथा व गाथा समाविष्ट करण्यात झाला. उदा० मूळ वेदातील शूनःश्येप कथेचे ऐतरेय ब्राह्मणामध्ये १०० गाथांत परिवर्तन झाले,[५७] आणि पुराणविद्या माहीत असलेले लोक अमक्या अमक्या गाथा गातात म्हणून त्यांचा महाभारतामध्ये समावेश करण्यात आला.[५८] (अपि अत्र गाथां गायन्ति ये पुराणविदो जनाः।)

रामायणामध्येही अशा कितीतरी ब्राह्मणोपनिषत्कालीन गाथा शिरल्या आहेत. गाथांप्रमाणेच इतिहास आणि पुराणग्रंथांतून वेदकालीन कित्येक आख्यानेही अंतर्भूत करण्यात आली आहेत. कित्येक वेळेला तर मूळ आख्याने जशीच्या तशी किंवा थोड्याफार फरकाने अंतर्भूत करण्यात येतात. महाभारताचे आदिपर्व म्हणजे अशा पूर्वाख्यानांचे एक संकलनच आहे. रामायणाच्या सुरवातीसही हाच प्रकार आढळतो. पुराणांनी तर आख्याने आणि उपाख्याने ही पुराणाच्या तीन महत्त्वाच्या वैशिष्ट्यांपैकीच होत, असे सांगून त्या सर्वांचा आपल्यामध्ये समाहार केला आहे.[५९] पुराणे, महाकाव्ये आणि ऐतिहासिक आख्यानकाव्ये यांमधून प्राचीन भारतीय इतिहासाचा अनेक अंगाने वेध घेण्याचे काम अनेक विद्वानांनी केले आहे.[६०]

त्यामुळे 'इतिहास' म्हटल्यानंतर तो केवळ 'पूर्ववृत्त' राहत नाही, किंवा 'असे घडले' अशी केवळ भूतकालीन घटनांच्या स्वरूपात तो उरत नाही, तर वैदिक विद्या जाणण्याचे साधन, इहपरलोकीच्या अत्युच्च साधनांचा मार्ग इत्यादी फार मोठ्या अर्थाने तो येऊ लागतो. इतिहासाची पारंपरिक व्याख्या म्हणून खालील प्रसिद्ध श्लोक अनेक ठिकाणी येतो. (महाभारताने त्याचाच स्वीकार केला आहे. १।१०. १४).

धर्मार्थकाममोक्षाणामुपदेशसमन्वितम् ।
इतिवृत्त (पूर्ववृत्त–पाठभेद) कथायुक्तमितिहास प्रचक्षते ॥

महाभारताचे आजचे प्रचंड स्वरूप पाहिले तर एका 'जय नावाचा इतिहास'

नावाच्या मूळ छोटया ग्रंथामध्ये वेदोपनिषदे आणि पुराणेतिहास यांतील आख्यानोपाख्याने आणि अध्यात्मविषयक व नीतिविषयक कल्पनांची भर पडत गेल्यामुळे अनेकविध अंगांनी वाढ होऊन त्याला साक्षात वेदच असे का म्हणण्यात येऊ लागले हे लक्षात येते. या एका ग्रंथाच्या वाचनाने सारे वेदवाङ्मयच वाचल्याचे श्रेय मिळते. 'विज्ञेयः सच वेदानां पारगो भारतं पठन' (१।६२. ३२) असे सांगण्यात आले आहे.

ऋग्वेद काळापासून निरनिराळी गुरुघराणी जन्माला आली. वसिष्ठ, विश्वामित्र हे भरतराजांचे गुरू होते, तर कण्व हे यदू व पाराभव राजांचे गुरू होते. भारद्वाज हे दिवोदास व सृंजय या घराण्याशी संबंधित होते. या सर्वांनी निर्माण केलेल्या गाथा, आख्याने, इतिहास-पुराणे यांचेच संकलन पुढे रामायण-महाभारतांच्या रूपाने झाले.[६१] विशिष्ट राजकुले, विशिष्ट गुरुघराणी, विशिष्ट वेद आणि विशिष्ट तत्त्वज्ञान यांचा पुरस्कार करण्यासाठी निर्माण झालेल्या 'इतिहास-पुराण' नावाच्या आख्यान-वाङ्मयापासून आर्षमहाकाव्ये, पंचमहाकाव्ये, इतिहासग्रंथ यांची निर्मिती झाल्यामुळे ह्या साऱ्या ग्रंथांचे स्वरूप चतुर्विध आहे.[६२]

इतिहासग्रंथ म्हणून ज्या कृती प्रसिद्ध आहेत, त्यांच्यावर देखील ह्या चतुर्विध स्वरूपाचा पगडा पडलेला दिसेल. बाण आपल्या हर्षचरित या कृतीला आख्यायिका म्हणून संबोधितो आणि त्यामुळे काव्यकृतीपेक्षा हर्षचरित्राचे वेगळेपण तो स्पष्ट करतो.[६३] आख्यायिका ही 'स्वचेष्टित–वृत्त' असते, म्हणजेच ती प्रत्यक्ष घडलेल्या चरित्राचा वेध घेते, असे भामहाने काव्यालंकार (१।२५. २९) मध्ये म्हटले आहे. परंतु चरित्रग्रंथ म्हणून बाणाच्या हर्षचरित्राचे यश अतिशय मर्यादित आहे. आपण भार्गव वंशाचे 'वत्स' आहोत, म्हणून बाण आपल्या आत्मचरित्रकथनामध्ये संपूर्णपणे पुराणकालामध्ये प्रवेश करतो. हर्षाची कथा म्हणजे दुसरे महाभारतच आहे.[६४] या भूमिकेवरून सारी हर्षाची कथा महाभारताच्या धर्तीवर तो सांगतो. त्यामुळे बाणाच्या हर्षचरित्रास हर्षाच्या चरित्राचे रूप आले नसून काव्यग्रंथाचेच आले आहे.[६५] हर्षाला राज्यश्री प्राप्त झाली तेथेच हर्षचरित्र संपते त्यामुळे हर्षाच्या चरित्राची साधने म्हणून त्या काळी भारतात आलेला चिनी प्रवासी ह्युन्त्संग ह्याच्या आठवणी आणि तत्कालीन काही शिलालेखांवर अवलंबून राहावे लागते.

बिल्हणाचे 'विक्रमदेव चरित्र' म्हणजे चालुक्य घराण्यातील विक्रमदेवाचा चरित्रग्रंथ आहे. पण याही ग्रंथाची कथा हर्षचरित्रासारखीच आहे. बिल्हणाची आत्मकथा काव्याच्या धर्तीवर आहे आणि चालुक्य घराण्याचा इतिहास देण्याकडे

त्याचे इतके दुर्लक्ष आहे की, कवी म्हणून काव्यशास्त्र आणि अलंकारशास्त्राचे नियम पाळण्यातच तो धन्यता मानतो. पौराणिक आणि अलंकारिक वर्णने यांचीच त्याच्या ग्रंथात बऱ्हंशी रेलचेल आढळते.

कल्हणाचा ‘ राजतरंगिणी ’ हा ग्रंथ हा त्यातल्या त्यात इतिहासाकडे अधिक लक्ष देणारा असा इतिहासग्रंथ. इतिहासकार म्हणून ‘ अनुराग आणि द्वेष यांनी अलिप्त, खरे गुणी व भूतार्थाचे यथार्थ आकलन ’ करण्याची आवश्यकता त्याने प्रतिपादिली आहे,[६६] आणि त्याचबरोबर त्या ग्रंथाच्या सिद्धतेसाठी कोणकोणती साधनसामुग्री जमविली हेही स्पष्ट केले आहे.[६७] तो म्हणतो, “ प्राचीन लेखकांनी संगृहीत केलेल्या नानातऱ्हेच्या कथांचेच मी या ग्रंथात पुन्हा वर्णन करीत आहे, तरी त्यातील खरा उद्देश लक्षात घेतल्याशिवाय, सज्जनांनी त्याच्याविषयी नाके मुरडू नयेत. पूर्वीच्या ग्रंथकारांनी आपल्या जवळच्या राजेलोकांच्या कारकीर्दीविषयी विस्तृत वर्णन केले आहे. त्यांच्या खरेखोटेपणाविषयी पूर्ण चौकशी करून, त्याची योग्य जुळवाजुळव करणे हे कामही कमी चतुराईचे आहे, असे नाही. असे करून या ग्रंथात त्या तुटक आधारावरून यथार्थ वर्णन करण्याचा माझा हा प्रयत्न आहे.”[६८]

कल्हणाची दृष्टी इतकी निकोप असूनही त्याच्या चोखपणावर फार मर्यादा पडल्या आहेत, याचे कारण त्याच्या मनावरील पौराणिक ग्रंथांचे संस्कार. डॉ. स्टील म्हणतात “ आधुनिक संस्कृतज्ञ पंडितांच्याप्रमाणेच त्याला भारत-रामायणातील अतिशयोक्ती व अलंकारप्रचुर कथा अक्षरशः खऱ्या व ऐतिहासिक वाटत होत्या. आणि ते ग्रंथ प्राचीन ऋषिप्रणीत म्हणून तो त्यांना भाविकपणाने पूज्य व विश्वसनीय समजत होता. आपल्या काव्यातील मुद्याच्या गोष्टींच्या समर्थनासाठी त्याने महाभारतातील बऱ्याच अप्रसिद्ध कथा पुष्कळ परिश्रमाने शोधून काढून त्या दाखल्यासाठी दिल्या आहेत. संस्कृत पंडितांना ते ग्रंथ अलीकडील इतिहासग्रंथापेक्षा अधिक श्रेष्ठ व एक प्रकारचे वैशिष्ट्यपूर्ण वाटतात, याचे कारण त्यांच्यात दैवी व्यक्ती व विभूतींविषयी वर्णन केलेले आहे, हे होय. त्यांचे अनुकरण करण्याच्या उत्कट इच्छेमुळेच कल्हणाची हे काव्य रचण्याकडे प्रवृत्ती झाली असावी. ”[६९]

इतिहासग्रंथ म्हणून ज्यांच्याकडे पाहावे, त्यांची चिकित्सा केल्यानंतर जर ही परिस्थिती आढळते, तर पुराणांतून सुसंगत असा राजकीय स्वरूपाचा इतिहास शोधणे किती अवघड आहे हे लक्षात येईल. ‘ पुराणनिरीक्षण ’ या नावाच्या त्र्यंबक गुरुनाथ काळे यांनी लिहिलेल्या ग्रंथात[७०] अशा प्रकारचा प्रयत्न करण्यात आलेला आहे, परंतु त्यामध्ये त्यांना फारसे यश मिळाले नाही. विशेषतः पुराणांतून जे भविष्यप्रकरण असते, त्यासंबंधी तो तो भाग ती ती घटना घडून गेल्यानंतर

लिहिला गेला आहे, असे मॅकडोनेल, पार्जिटर, प्रभृतींचे मत स्वीकारून लेखकाने जे विवेचन केले आहे, ते किती विसंगत आहे, हे काशीनाथ वामन लेलेशास्त्री यांनी विस्ताराने दाखविले आहे.[७१] वायुपुराणात मगधवंशाच्या राजाचे वर्णन करीत असताना,

'आचचक्षे यथावृत्तं यथादृष्टं यथाश्रुतम्। (२६३)' असे जे वायुपुराणकर्त्याने म्हटले आहे, त्याचा अर्थ स्पष्ट करताना काळे यांनी, 'हे भविष्य लिहिणाऱ्यांनी काही गोष्टी स्वतः पाहिल्या होत्या, काही नुसत्या ऐकल्या होत्या, काही नुसत्या झालेल्या त्यास कळल्या होत्या, ह्यावरून भविष्याच्या काही गोष्टी घडलेल्या पाहूनच व पूर्वीच्या घडलेल्या ऐकून भविष्यभागाच्या कर्त्याने वायुपुराणात लिहिले आहे, हे स्पष्ट होते, असे म्हटले आहे.[७२] परंतु 'आचचक्षे' ह्या श्लोकाचा संदर्भ नीट लक्षात घेतला तर मात्र असा अर्थ निघत नाही, हे दिसून येते. उदा० 'आचचक्षे' ह्या श्लोकार्धापूर्वी खालील प्रकारे श्लोक येतात.

ऋषय ऊचुः ॥

श्रोतुं भविष्यमिच्छमः प्रजानां वै महामते ।
सूत सार्धं नृपैर्भाव्यं व्यतीतं कीर्तितं त्वया ॥ २६० ॥

यत्तु संस्थास्यते कृत्यमुत्पत्स्यन्ति च ये नृपाः ।
वर्षाग्रतोऽपि प्रब्रुहि नामतश्चैव तान्नृपान ॥ २६१ ॥
कालं युगप्रमाणं च गुणदोषान्भविष्यतः ।

सुखदुःखे प्रजानांच धर्मतः कामतोऽर्थतः ॥
एतत्सर्वं प्रसंख्याय पृच्छतां ब्रूहि तत्त्वतः ॥ २६२ ॥

स एवमुक्ते मुनिभिः सूतो बुद्धिमतां वरः ।
आचचक्षे यथावृत्तं यथादृष्टं यथाश्रुतम् ॥ २६३ ॥

[ऋषि म्हणाले :—हे महाबुद्धिमान सूता, तू आम्हांला पूर्वी होऊन गेलेले वृत्त कथन केलेस. आता प्रजाजनांचे भविष्य (म्हणजे पुढे होणारे वृत्त) राजांसह ऐकण्याची आमची इच्छा आहे. 'पुढे जे कृत्य घडणार आहे आणि जे राजे होणार आहेत ते तू आम्हांला वर्षाच्या पुढलेही सांग आणि त्या राजांची नावेही कथन कर. धर्म अर्थ व काम, ह्यांमुळे प्रजांना प्राप्त होणारी सुखदुःखे व प्रजाजनासंबंधी पुढील गुणदोष, युगप्रमाण व काल हे सर्व लक्षात घेऊन तू आम्हा विचारणाऱ्यांना खरे सांग.' ह्याप्रमाणे, बुद्धिमानांमध्ये श्रेष्ठ असलेल्या सूताला मुनी म्हणाले असता त्याने पुढील भविष्य (व्यासमहर्षींपासून) जसे ऐकले होते तसे अगदी प्रत्यक्ष घडल्याप्रमाणे व प्रत्यक्ष पाहिल्याप्रमाणे सांगितले.][७३]

ह्या श्लोकानंतर लगेच पुढे म्हटले आहे, " भावी कलियुग आणि न आलेली सर्व मन्वन्तरे हे सर्व अद्‌भुत कार्य करणाऱ्या व्यासाने मला जसे सांगितले तसे सांगणाऱ्या माझ्यापासून तुम्ही श्रवण करा."[७४]

आपल्या विवेकसिंधूच्या शेवटी आपल्या गुरुपरंपरेचे वर्णन करीत असता आपल्या गुरूचे वर्णन भविष्योत्तरपुराणी आहे याची ग्वाही मुकुंदराजांनी दिली आहे.[७५]

म्हणजेच पुराणांमधून, भविष्यप्रकरणातील वर्णिलेल्या साऱ्या घटना अगोदरच व्याससारख्यांनी अंतर्ज्ञानाने जाणून वर्णिलेल्या आहेत, याबद्दल साऱ्या पुराणकारांची श्रद्धा आहे. समर्थ रामदासस्वामींनीही आत्मकथन करीत असताना ' आपण होणार हे व्यासांनीच सांगितले आहे,' असे म्हणून ठेविले आहे,[७६] हे अशा श्रद्धेपोटीच. शके १७४१ मध्ये धुंडिराजसुत नरहरी मालु हा आपल्या ' नवनाथभक्तिसारा'त हाच अभिप्राय व्यक्त करतो.[७७] ' रामायण आधी, मग झाला राम जानकीवर ' ह्या बी कवींच्या उक्तीत[७८] आधुनिक काळीही हीच श्रद्धा व्यक्त झाली आहे.

या सर्व उदाहरणांवरून इतिहासाकडे पाहण्याचा एकंदर भारतीयांचा दृष्टि-कोण कसा हे लक्षात येते. आता नारदपुराणात निर्दिष्ट भविष्यपुराणातील वररुचि, बोपदेव, श्रीधर, कात्यायनी, मध्वाचार्य, भट्टोजी दीक्षित, कबीर, जयदेव, शिवाजी औरंगजेब, लॉर्ड रे, व्हिक्टोरिया, नोहा, इत्यादिकांचा वृत्तांत पाहून श्री. काळ्यां-प्रमाणेच[७९] कोणत्याही निरीक्षकाचे डोके भणभणून जाईल. परंतु अशा घटनांकडे ऐतिहासिक दृष्टीने न पाहता इतिहासाकडे पाहण्याचा भारतीयांचा दृष्टिकोण काय आहे, हे समजावून घेण्याच्या दृष्टीकोणातून पाहिले पाहिजे.

' हे असे घडले ' म्हणून भूतकालीन घटनांची इतिहासप्रामाण्य बुद्धीने चिकित्सा करण्याऐवजी अद्‌भुत अशा अतिकथांच्या व आख्यायिकांच्या साहाय्याने वेदार्थाचे पुष्टीकरण करण्यासाठी पुराणांचा जन्म झाला आणि मूळ ऐतिहासिक कथांचे ऐतिहासिक स्वरूप पार नाहीसे होऊन . त्यांच्या पुराणकथा बनल्या. मूळ वेद अबाधित राहून वेदार्थ निरनिराळ्या मार्गांनी भारतीयांच्या आचारविचारात रूढ राहण्यासाठीच इतिहास-पुराणांची निर्मिती झाली, याची जाणीव पुराणांना पूर्णपणे आहे.

इतिहासपुराणाभ्यां वेदं समुपबृंहयेत् ।
बिभेत्यल्पश्रुताद्वेदो मामयं प्रतरिष्यति ॥[८०]

म्हणजे, इतिहास व पुराणे यांच्या साहाय्याने वेदार्थाचे पुष्टीकरण करावे. कारण हा माझा भलताच अर्थ करील म्हणून वेद अल्पश्रुत मनुष्याचे भय बाळगीत असतो, ही या पाठीमागची भूमिका आहे. इतिहास व पुराणे हे अशा रीतीने अल्पश्रुत अशा बहुजनसमाजाविषयी राबवायचे, ही या पाठीमागची दृष्टी आहे. इतिहास-पुराणे हे 'पंचमवेद' खरे, परंतु ते अल्पश्रुतांसाठी.

भरताने आपल्या नाट्यशास्त्रामध्ये नाट्यासही 'पंचमवेद' म्हटले आहे आणि त्याच्या उत्पत्तीसंबंधीची जी हकीकत दिली आहे, तीही वरील कल्पनेला पुष्टिकारक आहे. स्वायंभूव मनूचे कृतयुग चालू झाले असता नंतर वैवस्वत मनूचे त्रेतायुग सुरू झाल्यानंतर वैदिक धर्माचा लोप होऊन अल्पश्रुतांचे, बहुजनांचे ग्राम्यधर्म रूढ झाले. सगळीकडे विषयोपभोगांनी धुमाकूळ मांडला. तेव्हा देवांनी ब्रह्मदेवाकडे जाऊन, वेदांतील विहार आणि खेळण्याची साधने शूद्र जातींनी ऐकण्यासारखी नाहीत, म्हणून सर्व वर्णांस उपयुक्त होईल असा पंचमवेद निर्माण करण्याची विनंती केली आणि त्याप्रमाणे ब्रह्मदेवाने चारी वेदांचे स्मरण करून नाट्य हा 'पंचमवेद' निर्माण केला असे म्हटले आहे.

'सर्वशास्त्रार्थसम्पन्नं सर्वशिल्पप्रवर्तकम् ।
नाट्याख्यं पञ्चमं वेदं सेतिहासं करोम्यहम् ॥' [८१]

धर्मार्थकाममोक्षांशी सांगड घालून नव्या नाट्यरूप पंचमवेदाची निर्मिती करण्याचे ब्रह्मदेवाने आश्वासन दिले आणि ते पुरे केले.

इतिहास, पुराणे आणि नाट्य यांचा असा परस्पर निकटचा संबंध आहे. ह्या सर्वांचा संबंध वेदार्थाचे पुष्टीकरण करण्यासाठी आहे. अतिकथा, पुराण-कथा, अद्भुतकथा यांच्या साहाय्याने तर अल्पश्रुतांसाठी इतिहास सिद्ध करावा ही भूमिका आहे.

म्हणजेच आपली इतिहासाची कल्पना धर्मकल्पनेशी पूर्णपणे निगडित आहे.

ही भूमिका आपण नीट लक्षात ठेवली पाहिजे. अगदी कालपर्यंत निर्माण झालेल्या मराठी ऐतिहासिक कादंबऱ्या-नाटकांवर या कल्पनेचा पुरेपूर पगडा आहे, हे आपण लक्षात घेतल्याखेरीज त्यांच्या स्वरूपाचा चांगल्या रीतीने उलगडा होणार नाही.

संदर्भ व टीपा

१. विल्यम जोन्सपासून, अनेक पाश्चात्य विचारवंतांनी संस्कृतच्या अभ्यासाला सुरवात केल्यानंतर, प्राचीन मध्ययुगीन व अर्वाचीन भारताच्या इतिहासाचे सम्यग्ज्ञान होण्याच्या अडचणींतील खरी महत्त्वाची अडचण म्हणजे, हिंदूंना इतिहास-लेखनाची मुळी दृष्टीच नव्हती, असे म्हटले आहे. या मताची अनेक उदाहरणे देता येतील. पण नमुन्यादाखल फक्त महत्त्वाची अशी :

(A) " I need hardly say that the history of ancient India is almost exclusively mystic and legendary. ... the ancient Hindus never possessed any true ' historical sense."

—E. B. Cowell, " Advertisement to the Fifth Edition." *Elphinstone's History of India*, 7th ed., London, 1889, P. 3.

(B) " On external geographical grounds, as well as internal evidence, connected with the history of the Hindu religion, the case is sufficiently unsatisfactory, when we come to look for definite chronological dates. We must reconcile ourselves to the fact that any such search will, as a general rule, be absolutely fruitless."

— Albert Weber, *The History of Sanskrit Literature*, 2nd edi., London, 1890, Pp. 6–7.

(C) " Much disappointment has been felt in Europe at the sterility at the historical muse of Hindostan. When Sir William Jones first began to explore the vast mines of Sanskrit Literature, great hopes were entertained that the history of the world would acquire considerable accessions from this source. The sanguine expectations that were being formed have not been realised; and, as it is usually happens, excitement has been succeeded by apathy and indifference. It is now genrelly regarded as an axiom, that India possesses no national history."

—James Tod, *Annals and Antiquities of Rajasthan*, Calcutta, 1898, P. 1.

(D) " पाश्चिमात्य लोकांच्या दृष्टीने इतिहास समजण्याजोग्या ग्रंथाचा या हिंदुस्थान देशात पूर्वीपासून अभाव आहे. इकडील जुन्या पद्धतीच्या विद्वानांच्या संस्कृतीला एक चमत्कारिक वळण लागलेले असते. त्याच्यामुळे पाश्चिमात्य पद्धतीप्रमाणे इतिहासाचे समालोचन करून तद्द्वारा सत्याचा निर्णय करण्याचे महत्त्व त्यांच्या लक्षात येत नाही व तिकडे ते लक्ष देत नाहीत." (पृ. ४)

" इतिहासाचे अध्ययन व त्याच्यावर विचार करणे, यांच्यापासून इतिहासशास्त्राची पद्धती तयार करण्याची तऱ्हा, कल्हणापूर्वीच्या किंबहुना बहुतेक हिंदू ग्रंथकारांना ठाऊक नव्हती. तेव्हा ती कल्हणाच्या ग्रंथात आढळत नाही, याच्यात काही आश्चर्य नाही." (पृ. २९)

—आरियल स्टीन, " प्रस्तावना ", **महाकवि कल्हणकृत राजतरंगिणी**, भाषां., मा. व्यं. लेले, पुणे, १९२९.

(E) "....despite the abundance of its literature, and that in the whole of the great period of Sanskrit Literature, history is so miserably represented that there is not one writer who can be seriously represented as critical historian."

—A. B. Keith, *A History of Sanskrit Literature*, Oxford, 1928, P. 144.

(F) " For rich though Indian literature is in other respects the Hindus did not compose any historical works till the middle ages. They appear never to have produced works setting forth genuine history on broad critical lines as Thucydides did for Greece in the fifth century B. C."

—F. Macdonell, *India's Past*, Oxford, 1927, P. 246.

२. Shaht Shams-i-Sirj Afif, " तारिखे फिरोज ", as given in Elliot and Dowson's *History of India as told by its own Historians*, (Original Edition), III, Pp. 350–53.

३. *Alberuni's India*, Vol. II, ed. & trans. E. C. Sachau, London, 1888, Pp. 10–11.

४. William Jones, " The Presidential Address ", *Asiatic Researches*, London, 1797, P. 1, and, T. Colbrook, *Transactions of the Royal Asiatic Society*, Vol. I, London, 1823, P. 18.

५. MaxMuller, *History of Ancient Sanskrit Literature*, Allahabad, 1962, Pp. 9–10.

६. " Presidential Address ", *Proceedings and Transactions of the Sixth All India Oriental Conference*, Patna, Dec. 1930, P. 1.

७. आरियल स्टीन, उ. नि. पृ. ३१.

८. जोन्स, उ. नि., कोलब्रुक उ. नि.

९. F. E. Pargiter, *Ancient Indian Historical Tradition*, London, 1922, P. V.

१०. वि. का. राजवाडे, " प्रस्तावना ", **मराठ्यांच्या इतिहासाची साधने, खंड ६**, कोल्हापूर, १९०५, पृ. १ व D. R. Bhandarkar, ' Presidental Address ", *Indian History Congress Proceedings*, Allahabad, 1938, Pp. 18, 19.

११. Bhandarkar, **तत्रैव**, Pp. 18–21.

१२. वि. का. राजवाडे, " भारतीय इतिहासाची मूलतत्त्वे " **विद्यासेवक**, वर्ष १, अंक ७, (मार्च १९२५), पुणे, पृ. १०.

१३. Gibbon, " Preface ", *History of the decline and fall of the Roman Empire*, 9th ed., London, 1925, P. 4.

१४. राजवाडे, उ. नि., पृ. ९.

१५. वि. कृ. चिपळूणकर, " इतिहास ", **निबंधमाला**, तिसरी आवृत्ती, पुणे, १९२६, पृ. ५७.

१६. Arnold J. Toynbee, " Introduction ", *Greek Historical Thought*, Intro. and Trans., New York, 1959, P. XIX.

१७. **तत्रैव**, P. 21.

१८. R. G. Collingwood, *Idea of History*, Oxford, 1946, Pp. 19–20.

१९. **तत्रैव**, पृ. १७.

२०. वि. का. राजवाडे, उ. नि., पृ. २१.

२१. कॉलिंगवुड, उ. नि., पृ. ३३.

२२. " As I think I have already explained, I have undertaken to record not some particular group of events, but those that have occured throughout the world and it is hardly an exaggeration to say that I have projected my historical work upon a larger scale than any of my predecessors."

—Polybius, " Book V, Chapter 31–33 ", in *Greek Historical Thought*, उ. नि., पृ. १३७.

२३. वि. का. राजवाडे, **ऐतिहासिक प्रस्तावना**, पुणे, १९२८, पृ. ३०६.

२४. सदाशिव आठवले, **इतिहासाचे तत्त्वज्ञान**, वाई, १९६७, पृ. ५, ६.

२५. उ. नि., पृ. ३०५ ते ३१७.

२६. उ. नि., पृ. ३०७.

२७. उ. नि., पृ. ३०८.

२८. उ. नि., पृ. ३१७.

२९. उ. नि., पृ. ३१८.

३०. " But I think that in the main ' History ' must be held to be concerned with man, and that his records rather than those of the world's surface must be the chief object of our research."
—Sir Charles Oman, *on the Writing of History*, London, 1939, P. 2.

" History is more than events. It is the menifestation of life, and behind each event is some effort of mind and will while within each circumstance exists some power to stimulate or to obstruct." —J. T. Shotwell, *The History of History*, New York, Vol. I, P. 15.

" Political events form but one part, and not the whole of human history. A Knowledge of details, however great and various it may be, constitutes no science in the philosophic sense of the world, and it is in the right and comprehensive conception of the whole that science consists." — F. Schlegel, *Philosophy of History*, London, P. 68.

३१. " I have heard it asserted, by those who take the widest possible views, that ' History ' is the record of all that has

ever happened so for as it can be ascertained. Most of those people would limit the inquiry to what has happened in this terrestrial globe of ours. But logically the term might be expanded to embrace the record of what has happened in the soler system of the universe. The idea is not so surprising as might at first be thought for many histories of the ancient sort go back to the formation of the round world from chaos as a preliminary excursion. *Certainly the Greeks, the Hindus and Hebrews started from this point. In this sense, history would include the origins of the universe, not merely of the world.*" —उ. नि., पृ. २.

३२. " Although it does not help us very much in reconstructing the political history of ancient India, it throws a flood of light on, and enables us to trace the various stages in the development of, culture and civilization in ancient India, such as is not possible in the case of ancient Egypt, Western Asia and China and even Greece and Rome. Indian history is abundantly rich in its delineation of the progress of the human mind and society from its earliest infancy to a comparatively mature state. Other civilizations must have passed through the same or similar stages, but we lack the means to trace them in such fullness of details." —R. C. Mujumdar, " Indian History, Its nature, Scope and Method ", *Vedic Age*, Edi. R. C. Mujumdar and others, Vol. I., London, 1951, P. 41, 42.

३३. वि. का. राजवाडे, **ऐतिहासिक प्रस्तावना**, पुणे, १९२८, पृ. ३०६.

३४. F. MaxMuller, " *History of Sanskrit Literature* ", 2nd Ed., London, 1860, Pp. 233, 34; and U. N. Ghoshal, *Studies in Indian History and Culture*, Bombay, 1957, P. 2.

३५. Quoted from U. N. Ghoshal, **तत्रैव**, पृ. ३

३६. P. V. Kane, *History of Dharmaśastra*, Bombay, Vol. II, P. 49, गोत्र आणि प्रवर यांच्या धार्मिक व सामाजिक महत्त्वासंबंधीची चर्चा, मॅक्समुल्लर (उ. नि., पृ. २०३–४) व काणे (उ. नि., पृ. ४८१–८३) मध्ये केलेली आहे.

३७. ऋग्वेद, ९/१०, ३.

३८. ऐतरेय ब्राह्मण, ७, १८; याज्ञवल्क्यावरची विश्वरूपाची टीका, १·४५; कात्यायन श्रौतसूत्रे, १५·१५६.

३९. A. B. Keith, *Vedic Index,* Vol. I, P. 22.

४०. तत्रैव.

४१. ऋग्वेद, ९/८६·४२, १०/६४·३ ; निरुक्त ८/६ मध्ये शाक्यपूर्णी आणि काथ्यक्य यांची वचने उद्धृत करण्यात आलेली आहेत.

४१ अ. V. S. Pathak, *Ancient Historians of India,* Bombay, 1966, P. 5.

४२ शतपथब्राह्मण, ११/५, ६, ८; गोपथ ब्राह्मण; १/२१; तै. आरण्यक २/९–११.

४३. मैत्रायिणी संहिता. ३/७, ३.

४४. शतपथ ब्राह्मण, १३/२, ४, ८–११; कात्यायन श्रौतसूत्रे, २०/२, ७, ८.

४५. आश्वलायन गृह्यसूत्रे, १/१४, ६–७.

४६. ऐतरेय ब्राह्मण, ३/२५; शतपथ ११/५–९; मॅक्समुलर, *History of Ancient Sanskrit Literature,* 2nd Edition, London, 1860, P. 341.

४७. छांदोग्य उपनिषद्, ७/१·२, २·१, ७·१.

४८. ऐत., १५; शत., ११/५; तैति., २/१० ; आश्व. गृ., ३/३, बृह. उप., २/४·१०; छांदो. उप.; ४/१·४; ७/१·२; २·१; ७·१.

४९. तैतिरिय आरण्यक, १/६

५०. ११/१, ६, ९.

५१. D. R. Bhandarkar, उ. नि., P. 12.

५२. (१) इतिहासः पुरावृत्तमुदात्ताद्यास्त्रयः स्वराः । १·४
(२) आख्यायिकोपलब्धार्था पुराणं पञ्चलक्षणम् । १·५

क्षीरस्वामीने आपल्या अमरकोशावरील टीकेत म्हटले आहे,

" इति ह आसीदित्रेतीतिहासः, इतिरेवमर्थे, हः किलार्थे। परावृत्तं पूर्वचरितम्। उदात्तानुदात्तस्वरिताः, ऊर्ध्वमादीयत इत्युदात्तः। एकश्रुतिस्तु स्वराविभागः। १·४; आचष्टे–आख्यायिका वृत्तार्थकथनाद्धर्षचरितादिः। पुरापि नवं (भवं) पुराणं यतः– सर्गश्च प्रतिसर्गश्च वंशो मन्वन्तराणि च। वंशानुचरितं चैव पुराणं पञ्चलक्षणम्

(विष्णुपुराणम्) ॥ १·५ ”— **नामलिंगानुशासन**, संपादक– कृ. गो. ओक, पुणे, १९१३, पृ २८.

५३. **कौटिलिय अर्थशास्त्रम्** १/५: ed D. R Bhandarkar, Calcutta, P. 10.

५४. एम्. विंटरनिट्झ, *History of Sanskrit Literature*, Tr. Shilwati Ketkar, Vol. I, Calcutta, 1927, Pp. 312, 13.

५५. **अथर्ववेद**, ११/१, ७; ७·२४.

५६. **तत्रैव**, १५/६·४.

५७. **ऐत. ब्रा.** १/१३·१८.

५८. **महाभारत**, १/१२१, १३; ७/६०·१४.

५९. **विष्णुपुराण**, ३/६·१५.

६०. पार्जिटरच्या ग्रंथाचा मागे उल्लेख करण्यात करण्यात आलेला आहेच. पुराणग्रंथांच्या चिकित्सक अभ्यासातून पार्जिटरने प्राचीन भारतीय इतिहासाची कितीतरी अंगे आश्चर्यकारक रीतीने स्पष्ट केली आहेत. त्याचप्रमाणे ओल्डेनबर्ग (*ZDMG*, Vol. XLII, P. 199–247), एस्. एन्. प्रधान, (*The Chronclogy of Ancient India*), आणि हेमचंद्ररॉय चौधरी, (*Political History of Ancient India, Part I*), इत्यादिकांनी वेदोपनिषदे, ब्राह्मणग्रंथ, पुराणे व इतिहासग्रंथ यांच्या साहाय्याने प्राचीन भारताचा सुसंगत इतिहास शोधून काढण्याचा प्रयत्न केला आहे.

६१. E. W. Hopkins यांचा या विषयावरील *Great Epic of India*' London, 1902, हा ग्रंथ प्रसिद्ध आहे. 'Origin And Development of the Epic' या प्रकरणामध्ये (पृ. ३६३ ते ३८५) या प्रश्नाची त्यांनी संपूर्ण चर्चा केली आहे. शिवाय पाहा : 'The Bhṛigus and the Bhārata; A Text historical Study', *Critical Studies in the Mahābhārata*, (V. S. Sukhathankar Memorial Edition) Poona, 1944.

६२. रामायण–महाभारत हे ग्रंथ भृगु-अंगिरस ह्या ब्राह्मण घराण्याकडून संकलित करण्यात आले, आणि त्यामुळे त्यांचे स्वरूप कसे चतुर्विध आहे हे डॉ. पाठक यांच्या *Ancient Historiens of India* या ग्रंथाच्या पृ. ६–१८ मध्ये फार चांगल्या रीतीने स्पष्ट केले आहे.

६३. हर्षचरित ही आख्यायिका, तर कादंबरी ही कथा–(कादंबरी–प्रास्ताविका श्लोक क्रमांक २०). आख्यायिका आणि इतिहास यासंबंधी अमरकोशातील व्याख्या

वर उद्धृत करण्यात आली आहे. आख्यायिका आणि कथा यांमधील फरक रुद्रटाच्या काव्यालंकार १६/२०–३० मध्ये सापडेल. *Some Problems in Sanskrit Poetics*, Calcutta, 1959, या ग्रंथांच्या पृ. ६५ ते ८० वर संस्कृत काव्य-ग्रंथांतील आख्यायिका व कथा यांच्या स्वरूपाचा विचार केला आहे.

६४. **हर्षचरित**, १/पृ. ४१–४२.

६५. Raje, उ. नि. पृ. २५.

६६. **राजतरंगिणी**, १/७.

६७. १/१४–१५.

६८. १/१० (अनुवाद– लेले उ. नि.).

६९. आरियल स्टील, उ. नि. प्रस्तावना, पृ. ८, ९.

७०. पुणे, १९१२.

७१. **धर्म**, माघ शुद्ध ९ (१५।२।६३), पृ. ६–७–८.

७२. पृ. ७५–७६.

७३. **तत्रैव**, पृ. ७–८.

७४. ' यथा मे कीर्तितं सर्वं व्यासेनाद्भुतकर्मणा ।
भाव्यं कलियुगं चैव तथा मन्वन्तराणि तु ॥ २६४ ॥

७५. **विवेकसिंधु**, १८/४४,

७६. ' बौध्य नारायण होउनि बैसला । उपाय बोलिला व्यासमुनि ॥ ५ ॥
व्यासमुनि बोले भविष्यपुराण । जग उद्धरणें कलिमाजी ॥ ६ ॥
कलीमाजी गोदातीरीं पुण्यक्षेत्र । तेथ वातपुत्र अवतरे ॥ ७ ॥
अवतरे अभिधानीं रामदास । कृष्णतीरीं वास जगदुद्धरा ॥ ८ ॥

—**रामदासस्वामींचे समग्र वाङ्मय**, मुंबई, १९०५, पृ. ७०५.

७७. यावरि बोले प्रत्यक्ष नारायण । कीं तुम्ही देखेचें भविष्यपुराण ।
पूर्वीच कथिलें पराशरनंदनें । महामुनि व्यास तो ॥ अ. १, ओवी ५३.

७८. बी., **फुलांची ओंजळ**, आवृत्ती पहिली, मुंबई, १९३४, पृ. १२०.

७९. उ. नि., पृ. १०५–१०६.

८०. **वायुपुराण**, १/२०१; **महाभारत**, १/१, २६७; **वाशिष्ठ धर्मसूत्रे**, २७, ६; हा श्लोक पुराणांतील आहे असे रामानुजाने म्हटले असल्याचा मॅक्समुल्लरने उल्लेख केला आहे (*Sacred Books of the East*, Oxford, Vol. 48, P. 91).

८१. **नाट्यशास्त्र**, १/१–१५.

प्रकरण दुसरे

स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार !

'इतिहासा'कडे पाहण्याचे पाश्चात्य आणि पौर्वात्य दृष्टिकोण जसे भिन्न आहेत, तसेच नाटकांच्या प्रकारांकडे पाहण्याचे दृष्टिकोणही भिन्न आहेत. त्यांच्या अवलोकनातून 'ऐतिहासिक नाटक' हा स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार होऊ शकतो का, हे पाहिले पाहिजे.

इतिहास आणि नाटक यांतील मूलभूत संबंधाचा विचार करण्याची आवश्यकता ॲरिस्टॉटलला वाटली आणि आज उपलब्ध असलेल्या साहित्यशास्त्रीय विचारात ॲरिस्टॉटलचाच (इ. स. पूर्व ३८४–३२२) विचार सर्वांत प्राचीन आहे हे लक्षात ठेवले पाहिजे. ॲरिस्टॉटलपूर्वी इश्चयलसने (इ. स. पूर्व ५२५ ते ४५६) 'The Persians' हे नाटक लिहून ग्रीक रंगभूमीवर ऐतिहासिक नाटकांचे युग सुरू केले होते. तरी देखील ॲरिस्टॉटलने आपल्या काव्यशास्त्रामध्ये 'ऐतिहासिक नाटक' म्हणून काही स्वतंत्र नाट्यप्रकार कल्पिलेला नाही. 'सुखात्मिका आणि शोकात्मिका हे दोन्ही नाट्यप्रकार त्यापूर्वी प्रचलित असलेल्या अधिक्षेपिका (lampoons) आणि महाकाव्य (epic) ह्या काव्यप्रकारांपासूनच उदित झाले असल्यामुळे नाट्य ही एक अत्यंत श्रेष्ठ दर्जाची, अधिक प्रगल्भ व अधिक उच्च प्रकारची कला आहे' ही ॲरिस्टॉटलची प्रमुख भूमिका होय.[1] काव्य ही एक अनुकृती आहे, ह्या त्याच्या मूलभूत सिद्धांतनुसार, अनुकृतीचे माध्यम, तिचा

विषय किंवा आशय आणि तिच्या आविष्काराच्या पद्धती यांच्या भिन्न भिन्न प्रकारांवरून त्याने काव्याचे निरनिराळे प्रकार स्पष्ट केले आहेत. कृती करणारे काव्य ते नाट्य आणि नाट्यातील अनुकृतीचा विषय हा कृतिशील व्यक्तींमुळे साकार होत असतो. ह्या कृतिशील व्यक्ती वरच्या दर्जाच्या किंवा खालच्या दर्जाच्या असू शकतात. म्हणूनच त्याच्या मते नाट्याचे मुख्य दोनच प्रकार संभवतात, ते म्हणजे शोकात्मिका व सुखात्मिका किंवा शोकपर्यवसायी नाटक व सुखपर्यवसायी नाटक (Tragedy and Comedy).[2] सारे पाश्चात्य साहित्यशास्त्र नाटकाकडे पाहताना साधारणत: याच ॲरिस्टॉटलच्या भूमिकेतून पाहते. अनुकृतीची पद्धती, तिचे माध्यम आणि तिचा आविष्कार या दृष्टिकोणातून पाहिल्यावर मग पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक, राजकीय इत्यादी प्रकारांनी काव्याचे वर्गीकरण करण्याची आवश्यकताच राहत नाही.

ॲरिस्टॉटलकडून संस्कृत साहित्यशास्त्राकडे वळले म्हणजे तेथेही 'ऐतिहासिक नाटक' म्हणून काही स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार मानला आहे असे आढळून येत नाही. 'नाट्य हे दृश्य काव्य आहे आणि नाटकातील दृश्य हे प्राधान्येकरून अभिनेय असते' ही भरतमुनींची भूमिका आणि 'कृती करणारे काव्य ते नाट्य' या ॲरिस्टॉटलच्या भूमिकेत बरेच साम्य आहे. अशा प्रकारच्या दृश्य काव्यास संस्कृत-मध्ये 'रूपक' ही संज्ञा आहे. ही रूपके दहा प्रकारची आहेत, असे नाट्यशास्त्रात प्रतिपादण्यात आले आहे.[3]

नाटक हे दशरूपकांपैकी एक महत्त्वाचे रूपक. नाट्यशास्त्रामध्ये 'नाटक' ह्या रूपकाचे जे वर्णन करण्यात आले आहे,[4] त्यावरून ते ऐतिहासिक नाटकास फार तर जवळचे आहे असे म्हणता येईल. रामायण-महाभारतासारख्या पुराणे-तिहासातील रामकृष्णासारखे किंवा बृहत्कथेसारख्या महत्त्वाच्या कृतीतील पराक्रमी, धीरोदात्त, धीरप्रशांत असे श्रेष्ठ वंशातील राजर्षि हे त्याचे नायक. राजर्षींची अथवा नृपतींची चरित्रे, त्यांच्या हालचाली, त्यांच्या आयुष्यातील सुखदुःखांचे प्रसंग यांनी 'नाटक' होते.[5] पुराणांतील, आर्ष महाकाव्यातील किंवा एखादे कोणतेही विशेष लोकप्रसिद्ध असेल अशा रीतीचे कथानक हा 'नाटका'चा विषय असतो. म्हणजे संस्कृत नाट्यशास्त्रात इतिहास आणि पुराणे ही दोन्हीही नाटकाचा विषय होऊ शकतात. मागच्या प्रकरणात इतिहासाची जी पार्श्वभूमी आपण पाहिली, त्याच्याशी हे सारे सुसंगतच आहे. त्यामुळे नाटक हे रूपक म्हणजे 'ऐतिहासिक नाटक'च होय असे कोणी म्हटल्यास संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या दृष्टीने ते बरोबरच आहे. परंतु त्यामुळे 'पौराणिक नाटके' आणि 'ऐतिहासिक नाटके' हा भेदच नाहीसा होईल आणि ऐतिहासिक नाटकाच्या क्षेत्रात रामायण-महाभारतावर आधार-लेली पौराणिक नाटकेही चर्चेला घ्यावी लागतील. 'इतिहास आणि पुराण'

या दोन्ही कल्पनांतील फरक लक्षात घेऊन तसे करणे योग्य होणार नाही. परंतु या ठिकाणी वरील विवेचनाच्या संदर्भात एक गोष्ट सुचवून ठेवता येईल. ती म्हणजे मराठीतील (किंवा कोणत्याही भारतीय भाषेतील) ऐतिहासिक आणि पौराणिक वाङ्मयामध्ये बऱ्याच बाबतीत साम्य आहे. रामायण-महाभारत यांना एकीकडे इतिहासग्रंथ मानण्यात येते तर एकीकडे त्यातील कित्येक आख्यायिकांचा (legends) विचार करताना ऐतिहासिक दृष्ट्या बऱ्याच अडचणी येतात. इतिहास-ग्रंथ म्हणून प्रसिद्ध असलेल्या काही संस्कृत ग्रंथांकडे आणि मराठीतील बखरी इत्यादिकांकडे पाहावे तर त्यांचे स्वरूप बव्हंशी पुराणादिकांचे आढळते. त्यामुळे आपल्याकडे ज्या पौराणिक आणि ऐतिहासिक ललितकृती निर्माण झाल्या; त्या सर्वांचे स्वरूप सारखेच आहे. मराठीतील ऐतिहासिक नाटकांचे विश्लेषण केल्यानंतर जे काही हाती लागते, ते पौराणिक नाटकांनाही जसेच्या तसे लागू पडते.

'साहित्य दर्पणा'मध्ये विश्वनाथाने नाटकातील 'नायका'ची वैशिष्ट्ये सांगितली आहेत. ती भरतमुनींच्या वर्णनाशी जुळती आहेत. त्याने म्हटले आहे.

प्रख्यातवंशो राजर्षिर्धीरोदात्तः प्रतापवान् ।
दिव्योऽथ दिव्यादिव्यो वा गुणवान्नायको मतः[६] ॥

नाटकाचा नायक हा दिव्य म्हणजे दैवी गुणांनी युक्त (उदा० श्रीकृष्णादिक) किंवा दिव्यादिव्य म्हणजे दिव्य असूनही स्वतःस मनुष्य (उदा०—रामादिक) समजतो. हे विश्वनाथाचे वर्णन अर्वाचीन मराठी नाट्यवाङ्मयासही यथार्थतेने लागू पडते. मराठीतील सौभद्र, स्वयंवर इत्यादी नाटके पाहत असताना ती पौराणिक आहेत याचा क्षणभर विसर पडतो, इतकी त्यातील पात्रे मानवी वाटतात, तर शिवाजीराजांच्या जीवनावरील बरीचशी नाटके किंवा संतचरित्रात्मक नाटके पाहत असताना अद्‌भुततेच्या प्रभावामुळे ती पौराणिक वाटू लागतात, हा नित्याचाच अनुभव आहे.

दशरूपकांपैकी नाटक, नाटिका, डिम आणि व्यायोग ही चार रूपके लोकप्रसिद्ध आणि प्रख्यात अशा कथानकांवर आधारलेली असतात. म्हणजेच ती 'ऐतिहासिक' असतात, असे क्षणभर जरी मानले तरी आज आपणांला 'ऐतिहासिक' या विशेषणाने जे अभिप्रेत आहे, त्यापेक्षा संस्कृतातील 'ऐतिहासिक' या शब्दाचा अर्थ फार व्यापक असल्यामुळे संस्कृत साहित्यातील नाटकांचे वर्गीकरण 'ऐतिहासिक नाटक' या नावाचा स्वतंत्र वाङ्मयप्रकार मानण्यास उपयोगी नाही, हे दिसून येईल.

नाटकाच्या नायकासंबंधीच्या नाट्यशास्त्रातील वर्णनामध्ये उदात्तीकरण अभिप्रेत आहे. त्याप्रमाणेच ॲरिस्टॉटलच्या शोकात्मिकेसंबंधीच्या विवेचनातही ही

उदात्तीकरणाचीच भूमिका मुख्यत्वेकरून दिसते. त्यामुळे ॲरिस्टॉटलचे शोकात्मिकेचे लक्षण ऐतिहासिक नाटकाला जवळचे आहे असे म्हणता येईल. उदा०, 'कृती करणारी माणसे हा नाट्याचा विषय असतो आणि माणसे उच्च किंवा नीच दर्जाची असू शकतात. म्हणूनच माणसे वास्तवापेक्षा अधिक उदात्त दाखविणे हे शोकात्मिकेचे लक्षण आणि माणसे आहेत त्यापेक्षा अधःपतित दाखविणे हे सुखात्मिकेचे लक्षण आहे,' असे ॲरिस्टॉटलने म्हटले आहे.[७]

मात्र उदात्तीकरणाची भरतमुनींची आणि ॲरिस्टॉटलची भूमिका यांमध्ये अतिशय मूलभूत असा महत्त्वाचा फरक आहे. ॲरिस्टॉटल हा व्यक्तीच्या स्वभावचित्रापेक्षा कथानकाला महत्त्व देतो. कारण त्याच्या मते 'शोकात्मिका ही व्यक्तीची अनुकृती नसून ती एका कर्माची व जीवनाची अनुकृती असते. ॲरिस्टॉटलची नाटकाची उपपत्ती ही मुख्यतः कर्मप्रधान आहे. महाकाव्य आणि शोकात्मिका या दोहोंमध्ये महत्त्वाचे साम्य कोणते तर दोहोंमध्ये वरच्या दर्जाच्या व्यक्तींची अनुकृती असते असे जरी त्याने म्हटले असले तरी त्याचा अर्थ शोकात्मिकेमध्ये मुख्य व्यक्ती ह्या नेहमी राजेरजवाडे व सरदारदरकदार असतात असा नव्हे. 'महाकाव्याचे सर्व घटक शोकात्मिकेत सापडतात पण शोकात्मिकेचे महाकाव्यात सापडू शकत नाहीत,' असे त्याने पुढे म्हटले आहे.[८] सामान्य दर्जाच्या व्यक्तीही शोकात्मिकेच्या नायकनायिका होऊ शकतील. फक्त त्यांचे उदात्तीकरण करावे लागते इतकेच, असाच त्याच्या विवेचनाचा अर्थ होऊ शकेल.[९अ] याउलट संस्कृत साहित्यशास्त्राची नाट्यवाङ्मयाकडे पाहण्याची वृत्ती ही व्यक्तिप्रधान आहे. नाटकातील प्रमुख व्यक्ती ह्या वरच्या वर्गातीलच असल्या पाहिजेत, त्यांच्या स्वभावचित्राचे उदात्तीकरणच करावयाचे, त्यांच्याबद्दलच्या काही कृतींची अनुकृती (उदा० युद्ध, राज्यभ्रंश, मरण, नगरोपरोध शहराला वेढा, वध, मृत्यू इत्यादी) नाटकात दाखवूच नयेत. असा दंडक आहे.[९ब] संस्कृत नाट्यवाङ्मयामध्ये त्यामुळेच शोकांतिकांचा अभाव असला तरीही उत्कृष्ट अशी शोकात्म नाटके मात्र मोठ्या प्रमाणात झालेली आहेत.

ॲरिस्टॉटलचे शोकात्मिकेचे विवेचन हे ऐतिहासिक नाटकाला जवळचे आहे असे वर म्हटले, त्याचे या ठिकाणी पुन्हा स्मरण होते. खरोखर ऐतिहासिक नाटकाची प्रवृत्ती ही मोठ्या प्रमाणात गंभीर, शोकात्म अशाच प्रकारची असते की नाही ? हलकेफुलके, प्रहसनात्मक, फार्सवजा ऐतिहासिक नाटके निर्माण होऊ शकतील काय ? निर्माण होणारच नाही असे नाही.[१०], परंतु उपलब्ध ऐतिहासिक नाटके मोठ्या प्रमाणात शोकात्मच आहेत. हलकेफुलके म्हटले की सामान्य व्यक्ती किंवा श्रेष्ठ व्यक्तींच्या स्वभावातील विसंगतीचे खेळकर चित्रण आलेच. त्यामुळे इतिहासकालीन व्यक्तींच्या स्थलकालबद्ध जीवनाचे दर्शन घडविता येणार

नाही. सामाजिकतेचा आणि सुखात्मिकेचा (Comedy) जसा फार निकटचा संबंध आहे, तसाच इतिहास आणि शोकात्मिका (Tragedy) यांचा निकटचा संबंध आहे. ' सौभद्रा ' सारखे एखादे पौराणिक नाटक एक उत्तम सुखात्मिकेचा नमुना म्हणून आपल्यासमोर अवतरते, त्या वेळी ते एखाद्या सामाजिक नाटकाच्या स्वरूपातच अवतरते, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे.

शोकात्मिका आणि ऐतिहासिक नाटक यांच्यामध्ये निकटचा संबंध आहे, असे जरी म्हटले तरी त्या दोहोंमधला फरक स्पष्ट केला पाहिजे. तसे करण्यापूर्वी ऐतिहासिक नाटक हा वाङ्मयप्रकार म्हणून काही एका विशिष्ट कालखंडापासून काही कारणांमुळे सुरू झाला. त्याचा शोध घेऊन ह्या वाङ्मयप्रकाराची काही महत्त्वाची वैशिष्ट्ये सांगून त्याची व्याख्या करता येते का हे पाहिले पाहिजे.

' ऐतिहासिक नाटक ' म्हणून ज्या वाङ्मयप्रकाराची निपज आज मोठ्या प्रमाणात झाली आहे. तो प्रकार म्हणजे आंग्ल पुनरुज्जीवनाचे (English Renaissance)अपत्य आहे. एलिझाबेथ युगात शेक्सपियरने लिहिलेल्या काही नाटकांमुळे ह्या प्रकाराला मोठी गती आली आणि ट्रेजेडी, कॉमेडीबरोबरच ' हिस्टरीज ' म्हणून निराळे वर्गीकरण रूढ होऊ लागले. शेक्सपियरच्या नाटकांचे संग्रह संपादून प्रसिद्ध करण्यात येऊ लागले, त्या वेळेपासून हे वर्गीकरण रूढ झाले आहे. १६२३ मध्ये हेमिंगे आणि कॉंडेल यांनी शेक्सपियरच्या नाटकाचे पहिले पुस्तक (First Folio) संपादून प्रसिद्ध केले. त्यामध्ये प्रथम त्यांनी शेक्सपियरच्या नाटकांचे ' शोकात्मिका, सुखात्मिका आणि ऐतिहासिके ' असे वर्गीकरण केले आहे आणि आंग्ल इतिहासाशी संबंधित असलेल्या शेक्सपियरच्या नाटकांनाच ' ऐतिहासिके ' किंवा ' ऐतिहासिक नाटके ' असे म्हटले आहे. हे वर्गीकरण फार महत्त्वाचे असून त्यावरून शेक्सपियरकालीन ' ऐतिहासिक नाटक ' या प्रकारची कल्पना येऊ शकते असे बऱ्याच समीक्षकांना वाटते.[११] आंग्ल राजांशी संबंधित असलेल्या नाटकांनाच ' ऐतिहासिके ' म्हणण्याचे काय कारण ? तसे पाहिले तर शेक्सपियरची ऐतिहासिक नाटके ही हॉलिनशेडच्या बखरींतील (Chronicals) हकीकतीवर आधारलेली आहेत. परंतु ह्या हॉलिनशेडच्या हकीकतीवरून रोमन इतिहासावर आधारलेल्या, King Lear, Macbeth आणि Cymbeline ह्या ऐतिहासिक नाटकांना मात्र ' ऐतिहासिके ' असे न म्हणता संपादकांनी त्यांची गणना शोकात्मिकांत केली आहे. तेव्हा ऐतिहासिक नाटक हे केवळ स्वदेशीय आणि स्वसमाजीय इतिहासावरच आधारलेले असते, अशी संपादकांची धारणा दिसते. कदाचित शेक्सपियरलाही हेच अभिप्रेत असावे, आणि त्याचाच परिणाम अशा रीतीने वर्गीकरण करण्यात झाला असावा.[१२]

शेक्सपियरच्या आंग्ल इतिहासाशी संबंधित असलेल्या नाटकांनाच 'ऐतिहासिके' म्हटल्यामुळे 'ऐतिहासिक नाटक' या वाङ्मयप्रकाराची स्वतंत्र व्याख्या करणे फार कठीण होऊन बसते ही वस्तुस्थिती लक्षात घेऊन कोलरिजने 'ऐतिहासिक नाटकां'च्या व्याख्येमध्येच या वस्तुस्थितीचा समावेश केला. त्याने म्हटले आहे,

"In order that a drama may be properly historical, it is necessary that it should be the history of the people to whom it is addressed.. It takes, therefore, that part of real history which is least known, and infuses a principle of life and organisation into the naked facts, and makes them all the framework of an animated whole."[13]

विशेष माहीत नसलेला राष्ट्राचा इतिहास अशा प्रकारच्या नाटकांनी प्रख्यात होतो, हे कोलरिजचे विधान फार महत्त्वाचे आहे. शेक्सपियरच्या काळी स्पॅनिश युद्धे (Spanish Armada) आणि War of the Roses लोकांना परिचित नव्हती असे नव्हे. परंतु शेक्सपियरच्या ऐतिहासिक नाटकांमुळे ती खऱ्या अर्थाने सर्वसामान्यापर्यंत पोचली आणि त्यांनी सर्वसामान्यांच्या मनात इतिहासकालीन घटनांचा अर्थ लक्षात आणून दिला. मराठीतही हाच प्रकार घडलेला दिसतो. इतिहासकालीन बखरी जशजशा उजेडात येऊ लागल्या तसतशा त्या नाटके, कादंबऱ्यांच्या रूपाने वाचकांपर्यंत पोचल्या. नाटके, कादंबऱ्या लिहिल्या जाण्यापूर्वी, दंतकथांच्या, आख्यायिकांच्या रूपाने, महाराष्ट्राचा काही इतिहास साधारणपणे लोकांना माहीत होता, परंतु नाटके, कादंबऱ्यांच्या रूपानेच बखरींतील इतिहास मोठ्या प्रमाणात महाराष्ट्राला ज्ञात होऊ लागला.

स्वराष्ट्रीय, स्वसमाजीय इतिहासावर आधारलेल्या नाटकांनाच ऐतिहासिके म्हटल्याने निर्माण होणाऱ्या अडचणींचा परिहार करण्यासाठी कोलरिजने ऐतिहासिक नाटकांचे (१) शुद्ध (२) मिश्र आणि (३) पूरक असे वर्गीकरण केले आहे. तो म्हणतो,

"The distinction does not depend on the mere quantity of historical events in the play compared with fictions; for there is as much history in "Macbeth" as in "Richard," but in the relation of the history to the plot. In the purely historical plays, the history forms the plot, in the mixed, it directs it; in

the rest, as Macbeth, Hamlet, Cymbeline, Lear, it subserves it." [१४]

कोलरीजच्या मताप्रमाणे ऐतिहासिक नाटकातील 'ऐतिहासिक' हे विशेषण व्यवच्छेदक लक्षण मानावे लागते. ऐतिहासिक नाटकाच्या निर्मितीमागचा हा दृष्टिकोण प्रा. ग्रामोपाध्ये यांनी लक्षात न घेतल्यामुळे यासंबंधीच्या त्यांच्या विवेचनात काहीसा घोटाळा झाला आहे. त्यांनी लिहिले आहे,

"शेक्सपियरने आपले लक्ष केंद्रित केले ते नाट्यनिर्मितीवर. त्यामागील ऐतिहासिकाच्या सत्यासत्यतेवर नव्हे, कारण कलाकृतीच्या निर्मितीत व तिच्या आस्वादात महत्त्व असले पाहिजे व असते, ते तिच्या कलात्मतेला. आणि म्हणूनच 'ऐतिहासिक' कादंबरी वा 'ऐतिहासिक' नाटक यांतील ऐतिहासिक हे काही व्यवच्छेदक लक्षण नव्हे." [१५]

'ऐतिहासिक' म्हणून शेक्सपियरच्या ज्या नाटकांकडे पाहण्यात येते, त्या नाटकांमध्ये 'इतिहास' हेही महत्त्वाचे असे व्यवच्छेदक लक्षण आहे. सेनगुप्ता यांनी म्हटल्याप्रमाणे, शेक्सपियरच्या ऐतिहासिकांतून शेक्सपियरने ट्यूडर राजांच्या इतिहासविषयक विशिष्ट कल्पनांचाच पाठपुरावा केला आणि इतिहासकारांनी जे लिहून ठेवले त्याचेच नाट्यीकरण केले. आख्यायिका आणि इतिहास यांच्यांतल्या सीमारेषा तत्कालीन इतिहासकारांनी ओळखिल्या नाहीत. शेक्सपियरने त्यांचेच सहीसही अनुकरण केले. एका दृष्टीने शेक्सपियरची 'ऐतिहासिके' इतिहासकारांनी लिहून ठेविलेल्या इतिहासापेक्षाही 'ऐतिहासिक' आहेत.[१६] प्रा. ग्रामोपाध्यांच्या मनासमोर शेक्सपियरची ऐतिहासिक नाटके म्हणून मॅकबेथ, हॅम्लेट, किंग लिअर यांची उदाहरणे असावीत. म्हणूनच त्यांनी, "शेक्सपियरची ऐतिहासिक म्हणून मानली गेलेली नाटके आपण म्हणजे अ–इंग्रजी वाचक, जेव्हा वाचतो तेव्हा आपले त्या नाटकांतील इतिहासाचे ज्ञान कितपत असते ? फारच कमी असते असे म्हटले तर फारसे वावगे ठरू नये. परंतु त्या अल्पज्ञानामुळे नाटकाच्या नाटक म्हणून मिळणाऱ्या आस्वादात काही कमतरता पडते, असे शक्य आहे का ? शक्य नाही. हा मला वाटते, आपणा बहुतेकांचा अनुभव आहे." [१७] असे म्हटले आहे. शेक्सपियरचा ऐतिहासिकांच्या बाबतीत हा अनुभव येत नाही, असाच साऱ्या पाश्चात्य समीक्षकांचा निर्वाळा आहे. हे विधान फक्त शेक्सपियरच्या शोकात्मिकांच्या (Tragedies) बाबतीत खरे आहे. त्यामुळे ग्रामोपाध्ये यांचे विधान या विवेचनात अप्रस्तुत ठरते.

मराठी ऐतिहासिक नाटकांची निर्मिती या देशावर इंग्रजांचे राज्य सुरू झाल्यानंतरच सुरू झाली. मराठीतल्या नाटकांवर शेक्सपियरच्या नाटकांचा मोठा पगडा असल्याने वरील विवेचनाच्या साहाय्याने ऐतिहासिक नाटकांची व्याख्या करणे जरूरीचे आहे.

महाराष्ट्राच्या इतिहासाकडे अव्वल इंग्रजीच्या काळात आमचे लक्ष गेले ते राष्ट्र-प्रेमामुळे, स्वाभिमानापोटी. इंग्रजांनी लिहिलेल्या इतिहासांचा अभ्यास करीत असता त्यांतील पूर्वग्रह, विसंगती, एतद्देशियांना हीन लेखण्याची प्रवृत्ती इ० गोष्टी पाहून नवशिक्षित तरुणांचे रक्त उसळून उठले आणि त्याचाच प्रभावी उद्रेक १८६७ मध्ये नीलकंठ जनार्दन कीर्तने नावाच्या तरुणाने विद्यार्थी दशेतच डेक्कन कॉलेजमध्ये ग्रांट डफच्या मराठ्यांचे बखरीवर टीका करण्यात व मराठयांच्या इतिहासाविषयी थोडेसे निरूपण करण्यात झाला. जुन्या बखरी उपलब्ध होऊ लागल्या आणि त्यांचे अवलोकन करीत असताना, " ग्रांट डफला उपलब्ध झालेल्या कागद-पत्रांच्या सहाय्याने त्याने मोठी सुंदर इमारत उठविली असे म्हणवणार नाही, आणि उपलब्ध बखरीतील इतिहासाच्या ' स्वराज्यप्रीति व धर्म, यांच्या अभिमानाने जो एक प्रकारचा रंग उठला आहे, तोही साहेबांच्या ग्रंथात नाही. " असे दिसून आले.[१८]

कीर्तने यांचा हा निबंध फार महत्त्वाचा आहे. त्या वेळचे त्यांचे वय, अल्प अनुभव आणि अल्प साहाय्य या गोष्टी लक्षात आणता त्यांच्या शोधकपणाचे महत्त्व विशेष वाटते. ग्रांट डफच्या इतिहासावर टीका करूनच ते थांबले नाहीत, तर त्यांनी मराठयांच्या इतिहासाचा स्थूल असा आराखडाही सादर केला आहे. डफने शिवाजीवर लुटारू म्हणून जो ठपका ठेवला होता त्यासंबंधाने लिहिताना कीर्तने यांच्या विवेचनात स्वाभिमानाचा चांगलाच ठसा उमटला आहे. त्यांनी म्हटले आहे, " लोकांच्या विवाहित स्त्रिया हिरावून घेण्याकरितां मोहिमा करणाऱ्यांच्या इतिहासकारांनीं शिवाजीस अनीतिमान, दगलबाज, व चोर इत्यादि पाहिजे तसे दोष दिल्यास ते त्यांस शोभणारच आहेत; परंतु इतरांनीं अशांची सड घेऊं नये. शिवाजीनें अफझुलखानाचा वध केला, त्यासंबंधें त्यास दगेखोर म्हणण्याचा पाठ आहे. परंतु यासंबंधें खरी गोष्ट काय आहे, मराठी इतिहास-कारांचें काय म्हणणें आहे, याचा विचार केला पाहिजे. तो ग्रांट साहेबांनीं केला नाहीं ही मोठीच शोचनीय गोष्ट आहे. जें जें शिवाजीनें केलें तें तें दोषरहित असें आम्ही म्हणत नाहीं, परंतु त्याचे अंगी दोषांपेक्षां गुण सहस्रावधि अधिक होते असें आमचें मत आहे. तो सत्तालोभी तर होताच, परंतु त्यास हिंदु धर्माचा मोठा अभिमान होता, व गोब्राह्मण यांचें चांगलें करावें असा त्याचा पूर्ण निश्चय

होता; म्हणून असें म्हणणें भाग आहे कीं, त्यानें जें जें केलें तें तें केवळ सत्तेच्या किंवा पैशाच्या लोभानेंच केलें असें नाहीं. शिवाजीचें चरित्र हिंदूंशिवाय इतरांस यथायोग्य कळेल असें नाहीं." [१९]

कीर्तन्यांचा निबंध स्वातंत्र्याच्या तळमळीतून आणि स्वाभिमानापोटी लिहिला गेला होता. परिस्थिती मात्र मोठी प्रतिकूल होती. १८५७ च्या बंडाचा इंग्रजांनी निर्घृणपणे पुरता बिमोड केल्यानंतर देशातील स्वातंत्र्यप्रेमाचे वारेच निघून गेले होते आणि साऱ्या देशामध्ये औदासीन्याची, नैराश्याची छाया पसरली होती. अशा वेळी मराठ्यांच्या इतिहासाची काही साधने हाती येऊ लागल्यावर सत्तावन्नच्या नैराश्याच्या काळातही तरुणांच्या मनामध्ये, आपल्या इतिहासाच्या अवलोकनाने स्वाभिमानाचा, स्वत्वाचा साक्षात्कार होऊ लागला. या सुमारास कोल्हापूरहून मुंबईस आलेल्या महादेव गोविंद रानडे, विनायक जनार्दन कीर्तने, विठ्ठलराव पाठक इत्यादी तरूण मंडळींमध्ये या जागृतीचा उद्रेक दिसून येऊ लागला. नाना फडणिसांवर 'मराठी बाण्याचा कडक लेख लिहून' तरुण रानड्यांनी आपली शिष्यवृत्ती गमावली, तर पाठकांनी मराठ्यांच्या इतिहासाचे सार 'ज्ञानप्रसारकांत' लिहिले. त्याच उत्साहाच्या भरात १८६१ साली विनायकराव कीर्तन्यांनी 'थोरले माधवराव पेशवे यांजवर नाटक' लिहून ते ज्ञानप्रसारक सभेपुढे वाचून दाखविले.[२०] "तें ऐकून सर्व सभेस फार आनंद झाला. इतकेंच नाहीं, तर रा. रा. डाक्तर भाऊ दाजी (लाड) व रा. सा. महादेव गोविंदशास्त्री (कोल्हटकर) इत्यादि थोर गृहस्थांच्या स्तुतीसही तें पात्र झालें." [२१]

नीलकंठ जनार्दन कीर्तने हे विनायक जनार्दन कीर्तने यांचे धाकटे बंधूच. त्यांनी लिहिलेल्या ग्रांट डफवरील टीकेमुळे मराठी इतिहासविषयक संशोधनास चालना मिळाली. कीर्तन्यांच्या पुस्तकावर परीक्षण लिहिण्याच्या निमित्ताने विविध-ज्ञानविस्तारात मराठी अस्मिता कशी जागृत होत होती त्याचे फार चांगले प्रतिबिंब उमटले आहे. विस्तार लिहितो,

"महाराष्ट्र देशाचा इतिहास हे शब्दत्रय मोठे विलक्षण आहे. सामान्य दृष्टीने पाहाणाऱ्यास यात काही वैलक्षण्य दिसो न दिसो, परंतु जो कोणी आपणास 'महाराष्ट्र' देशीय असे मनापासून म्हणवितो व त्याच्या कर्णपथावर या तीन शब्दांचा असा काही अद्वितीय ठसा उमटून जातो की, त्या ठशाचे यथार्थ वर्णन करणे परम अशक्य होय. तो प्रकार केवळ अनिर्वचनीय होय. त्या ठशापासून त्याचे अंतःकरण अत्यंत सद्गदित होऊन जाते. ज्या महाराष्ट्रापासून 'हिंदू' हे नाव समूळ निःपात पावण्यापासून बचावले; ज्याने डोके वर केले नसते, तर–

'जद नहि होत शिवाजी, सर्वोंकी सुन्नत होत' याचा प्रत्यय आला असता, त्या महाराष्ट्राच्या आणि त्या शिवाजी राजाच्या नावाचा जयघोष प्रत्येक हिंदूच्या, आणि विशेषेकरून प्रत्येक महाराष्ट्रपुत्राच्या, केवळ मुखातूनच नव्हे, तर त्याच्या प्रत्येक हाडातूनही निघेल यात काही शंका नाही. तेव्हा अशा महान् श्रेष्ठांचा इतिहास लिहिण्याविषयी ज्यांनी ज्यांनी प्रयत्न केला, आणि ज्यांनी ज्यांनी त्यातील न्यूनता दूर करण्याची खटपट केली, त्या सर्वांच्या उपकारांचे ओझे आमच्या मस्तकावर आहे असे म्हटल्यास ते म्हणणे कोणत्याही प्रकारे अप्रशस्त होणार नाही."[२२]

"मराठ्यांचा इतिहास सिद्ध करून मराठी अस्मिता जागी करावी, त्यासाठी ऐतिहासिक साधनांचा संग्रह करावा, ... लोकांच्या संग्रहास जुन्या बखरी राहाव्या व पुढे कोणी इतिहासकर्ता निघाल्यास त्यास आधारभूत व्हाव्या"[२३] या हेतूने 'काव्येतिहास-संग्रह' नावाचे मासिकपुस्तक १८७८ साली सुरू करण्यात आले. त्यापूर्वीच विविधज्ञानविस्तारानेही याच हेतूने मराठ्यांच्या इतिहासाची साधने प्रसिद्ध करावयास सुरुवात केली होती. विस्तारात मल्हार रामराव चिटणिसांचे 'सप्तप्रकरणात्मक शिवचरित्र' संपादून पूर्णपणे प्रसिद्ध करण्याची महत्त्वाची कामगिरी नीलकंठ जनार्दन कीर्तने यांचीच होय.[२४]

इतिहासाचा उपयोग राष्ट्रीय वृत्तीचा परिपोष करण्यासाठी होतो, हे ओळखून इतिहास विषयाची सर्वांगीण चर्चा विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनी अतिशय विस्ताराने केली[२५] आणि स्वकीय व परकीयांच्या इतिहासग्रंथांचे परीक्षण करून स्वदेश, स्वभाषा व स्वधर्म यांच्या ज्वलंत अभिमानाची दीक्षा दिली आणि शेवटी तर 'आमच्या देशास काही एक झाले नाही, त्याची नाडी अद्याप साफ चालत असून शरीरप्रकृतीस म्हणण्यासारखा काही एक विकार नाही' असे ठणकावून सांगितले.[२६]

इतिहासाच्या या नव्या जाणिवेमुळे राष्ट्रीय वृत्तीचा प्रादुर्भाव होण्यास मदत झाली आणि १८९४–९५ साली लो. टिळकांनी गणेशोत्सव आणि शिवजयंति उत्सव यांना राष्ट्रीय उत्सवाचे महत्त्व प्राप्त करून देऊन लोकांमधील धर्मभावना आणि ऐतिहासिक विभूतींबद्दल पूज्य भावना जागृत करण्याचे महत्कार्य केले. "ज्याप्रमाणे आम्ही आपल्या वडिलांचे स्मरण कायम ठेवून त्याच्यायोगे आपल्या घराण्याचा पूर्वापार चालत आलेला लौकिक राखण्याचे एक साधन करून ठेवतो, तद्वतच राष्ट्रातील महापुरुषांचे स्मरण हे राष्ट्रीयत्व कायम राखण्यास एक चांगले साधन आहे. एकराष्ट्रीयत्व म्हणजे काही दृश्य पदार्थ नव्हे. ही एक प्रकारची कल्पना असून ती सतत जागृत ठेविली तरच ती टिकण्यासारखी आहे व ज्या-

ज्या राष्ट्रांनी ती कायम राखली आहे, त्यांनी आपल्या ऐतिहासिक थोर पुरुषांच्या इतिहासाची या कामी योग्य मदत घेतली असे थोड्या विचारांती कोणच्याही लक्षात येईल. "[२७] या लो. टिळकांच्या भूमिकेतून तत्कालीन महाराष्ट्राची इतिहासाकडे पाहण्याची दृष्टी चांगल्या रीतीने लक्षात येऊ शकेल.

मराठी ऐतिहासिक नाटकांचा जन्म या राष्ट्रीय वृत्तीतूनच झाला आणि या राष्ट्रीय वृत्तीमुळेच ऐतिहासिक नाटकांचे एक मोठे युगच सुरू झाले. १९ व्या शतकाच्या शेवटच्या २५ वर्षांत जी ऐतिहासिक नाटके लिहिली गेली, त्यांच्या नुसत्या प्रस्तावनाच पाहिल्या तरी राष्ट्रीय वृत्ती आणि अस्मिता जागृत करण्याचा त्यांचा हेतू स्पष्टपणे लक्षात येतो. उदाहरणार्थ—

" आपण कोण, आपली योग्यता किती मानाची आहे व आपले कर्तव्य काय, इत्यादी गोष्टींची मीमांसा करून आपली कर्तबगारी दाखविण्यास इतिहासज्ञान हे मुख्य साधन आहे. इतिहासाने सन्मार्ग कोणता व असन्मार्ग कोणता याची निवड करता येते. इतिहासाने अंगी धैर्य येऊन नाना प्रकारचे पराक्रम दाखविण्याची हौस मनात उत्पन्न होते. इतिहासाने धर्माचे अंतर्बाह्य स्वरूप लक्षात येऊन त्याचा स्वाभिमान अंगी उत्पन्न होतो. त्याने राजकारण करण्याची अंगी शक्ती येते. सारांश, ' नशिबी असेल तसे होईल ', ' पूर्वदत्त असेल त्याप्रमाणे मिळेल ' असे वाटल्याने जो मुळमुळीतपणा मनात उत्पन्न होतो त्याचे समूळ उच्चाटन होऊन, ' नहि सुप्तस्य सिंहस्य प्रविशन्ति मुखे मृगाः ' या वाक्याची साक्ष पटते. "[२८]

" ...तत्राप मनोरंजन एवढाच नाटकाचा हेतू नसून त्यापासून वाचक अगर प्रेक्षक ह्यांच्या मनातील सुविचार, स्वाभिमान व स्वधर्मप्रीती ही जागृत होतील, अशा प्रकारची त्यांची योजना केली पाहिजे. "[२९]

शेक्सपियरची ' ऐतिहासिके 'ही याच राष्ट्रीय भावनेतून निर्माण झालेली असल्यामुळे त्याच्या काळी आणि नंतरच्या राष्ट्रीय संकटाच्या काळी त्यांनी राष्ट्रीय चैतन्य निर्माण करण्याचे मोठे कार्य केले असल्याची इतिहासाची साक्ष आहे.[३०] देशप्रेम, राष्ट्रासाठी स्वार्थत्याग करण्याची आवश्यकता आणि अशा संकटसमयी नालायक राजांचे राष्ट्राला भोवणारे दुर्गुण, परचक्र निवारण्यासाठी आदर्श राजपुरुषांची आवश्यकता आणि त्यांच्या सद्गुणांची स्फूर्तिदायक चित्रे रेखाटून शेक्सपियरने इतिहासाचे महत्त्वाचे हेतू सामान्य जनापर्यंत पोचविले. त्याच्या ऐतिहासिकांच्या लोकप्रियतेचे रहस्य त्याच्या राष्ट्रीय वृत्तीमध्ये होते.

१९ व्या शतकात लिहिलेली शेक्सपियरची ऐतिहासिके एकोणिसाव्या शतकाच्या सुरुवातीस नेपोलियनच्या स्वाऱ्यांच्या वेळी कशी पुन्हा उपयोगी पडली, याची अनेक उद्‌बोधक उदाहरणे उपलब्ध आहेत. शेक्सपियरच्या ऐतिहासिकांचे प्रयोग मोठ्या प्रमाणात होऊ लागले आणि पात्रांच्या तोंडी तत्कालीन परिस्थितीला अनुलक्षून स्वरचित वाक्येच्या वाक्ये अभिनेत्यांकडून उच्चारली जाऊ लागली."[११]

देशभक्तीची भावना प्रज्वलित करण्यासाठी ऐतिहासिकांचा उपयोग करून घ्यावयाचा, या शेक्सपियरच्या वैशिष्ट्याचा प्रभाव मराठीत खाडिलकरांवर किती मोठ्या प्रमाणात पडला होता, हे प्रसिद्धच आहे. खाडिलकरांनी आपल्या पौराणिक, ऐतिहासिक आणि स्वतंत्र नाटकांच्या रूपाने अलौकिक त्यागाचे, अपूर्व देशप्रेमाचे आणि उज्ज्वल आदर्शांचे धडे लोकांना शिकविले. किंबहुना खाडिलकरांची बहुतेक नाटके राजकीय रूपकांच्या स्वरूपाचीच आहेत असे दिसते. 'कीचकवधा' सारख्या पौराणिक कथेतून त्यांनी पारतंत्र्य काळाचे मोठ्या खुबीने चित्र रंगवून परकी राज्यसत्तेविरुद्ध यशस्वी रीतीने प्रक्षोभ निर्माण केला. "खाडिलकरांच्या दृष्टीने लोकमान्य टिळक म्हणजे आदर्शाची मूर्तिमंत प्रतिमा होते. याच आदर्शाचा प्रतिनिधीभूत अशा ऐतिहासिक व्यक्ती आपल्या नाटकांतील नायकांच्या रूपाने त्यांनी नाट्य-प्रेक्षकांच्या समोर मांडल्या. त्यांचे नेते हे गरीब जनतेतूनच पुढे आलेले आहेत. 'मी राजा नाही किंवा राजपुत्रही नाही. मी गवळ्याचा धंदा करणारा आहे' असे 'स्वयंवरात त्यांचा श्रीकृष्ण सांगतो. 'राघोबाला देहांत प्रायश्चित सांगून राज्यसत्तेला निर्माल्यवत् करणारा रामशास्त्री 'घरादारावर तुळशीपत्र ठेवलेला' निःस्पृह ब्राह्मण होता. याच गरिबांच्या मालिकेत शोभून दिसणारा धैर्यधर हा मानापमानाचा नायक आहे. श्रीकृष्णासारख्या गरीब पण शूर पुरुषाच्या पराक्रमाला जशी रुक्मिणी भाळते, त्याचप्रमाणे धैर्यधरासारख्या गरीब पण शूर पुरुषाच्या पराक्रमावर भामिनी भाळते. 'गरिबांना कस्पटाप्रमाणे लेखणारा अविचारी श्रीमंतांचा दुरभिमान व अपमान झाल्यामुळे चिडलेल्या गुणी गरिबाचा कोप, या मानापमानाच्या कात्रीत सापडल्यामुळे दोन वेळा मोडलेले भामिनी व धैर्यधर यांचे लग्न, खऱ्या प्रेमाचा पगडा मनावर बसल्यावर निरभिमानी बनलेल्या भामिनीच्या चतुर लीनतेने अखेरीस कसे घडवून आणले हाच तर मानापमान नाटकाचा विषय आहे आणि यातील धैर्यधर हा आदर्श नेता होय. 'शूरां मी वंदिले' या त्याच्या उद्गारावरून त्याच्या नेतृत्वातील सर्वोत्कृष्ट गुण डोळ्यासमोर येऊन त्याच्या विषयीच्या आदराने आपले अंतःकरण भरून येते."[१२]

'भाऊबंदकी' नाटकातही एकजुटीचा आणि आशावादाचा इष्ट तो परिणाम घडवून आणण्यासाठी शेवटचा बारभाईच्या कारस्थानाचा अंक त्या काळाच्या

दृष्टीने अपरिहार्य आहे. केवळ कलात्मकतेच्या दृष्टिकोणातून पाहिल्यास त्या अंकाचे प्रयोजन लक्षात येत नाही. परंतु खाडिलकरांनी कोणत्या हेतूने हे नाटक लिहिले ते लक्षात घेतले तर त्या अंकाचे तत्कालीन राजकीय दृष्ट्या महत्त्व लक्षात येते.

ऐतिहासिक नाटकांची निर्मिती काही एक राजकीय उद्दिष्ट साध्य करण्यासाठी किंवा सामाजिक सद्‌गुणांचे पोषण करण्यासाठी होत असते, परंतु याचा अर्थ ऐतिहासिक नाटकांना ' राजकीय नाटके ' या नावाने संबोधिता येईल असे नव्हे. मराठी कादंबऱ्यांची उदाहरणे घेतली म्हणजे हे म्हणणे अधिक स्पष्ट होईल. फडक्यांची ' शाकुंतल ' किंवा माडखोलकरांची ' चंदनवाडी ' ह्या कादंबऱ्या राजकीय स्वरूपाच्या आहेत, परंतु त्या ऐतिहासिक नव्हते हे उघड आहे. ऐतिहासिक नाटके ही तत्कालीन राजकीय वातावरणामध्ये प्रेरणा देण्याचे कार्य करतात. परंतु त्याचे स्वरूप पूर्णांशाने राजकीय नसते. इतिहास म्हणजे राजकीय इतिहास हे मान्य करूनही ऐतिहासिक नाटके इतिहासातील महत्त्वाच्या व्यक्ती आणि इतिहासकालीन वातावरण यांचे त्यांना उपलब्ध असलेल्या इतिहासाला धरून चित्रण करीत असताना दिसतात.

इतिहासाकडे कोणत्या दृष्टिकोणातून पाहावयाचे हे बव्हंशी ज्या काळात ' ऐतिहासिक नाटके ' लिहिली जातात, त्या काळावर अवलंबून असते. पारतंत्र्यकाळात इतिहासाचे कार्य राष्ट्रीय स्वातंत्र्याची प्रेरणा देण्याचे असते, त्यामुळे ऐतिहासिक कथानके भराभर नाट्यरूपाने आविष्कृत होतात. कालांतराने इतिहासाचे मूल्यमापन व चिकित्सा करण्याची आवश्यकता निर्माण होते आणि ऐतिहासिक कथानकांतून काही जीवनविषयक व्यापक मूल्यांचा शोध घेण्याची धडपड सुरू होते. परकीय जुलमी राज्यसत्तेच्या काळात इतिहासातील उज्ज्वल व्यक्ती आणि त्यांचे पराक्रम उघड उघड वर्णिल्याने राजद्रोहाचा आरोप येण्याची शक्यता निर्माण होते. तेव्हा राजकीय रूपक साधून ऐतिहासिक कथानकांचा आणि व्यक्तिचित्रणांचा मोठ्या कौशल्याने उपयोग करून घेण्यात येतो. नवनवीन ऐतिहासिक साधने उपलब्ध होऊ लागली म्हणजे ऐतिहासिक व्यक्ती आणि प्रसंग यांच्याकडे पाहण्याचा दृष्टिकोणही बदलतो आणि त्या दृष्टिकोणानुसार जुन्या विषयांवर नवी नाटके लिहिली जाऊ लागतात. एखाद्या व्यक्तीचे किंवा प्रसंगाचे नवे मूल्यमापन करण्याच्या हेतूने किंवा मानसशास्त्राद्वारे इतिहासातील काही घटकांची संगती लावण्याच्या इच्छेनेही ऐतिहासिक नाटके निर्माण होऊ लागतात. भारतासारख्या अठरापगड जातींच्या संमिश्र मानवसमूहात नव्याजुन्या परिस्थितीनुसार आपल्या जातीजमातीतील कर्तबगार व्यक्तींचा गौरव व्हावा, किंवा दुसऱ्या जातींचे महत्त्व कमी करावे, यासाठीही इतिहास आणि ऐतिहासिक नाटके राबविली

गेल्याची उदाहरणेही काही कमी नाहीत. ह्या सर्व प्रकारच्या भूमिकांमागे इतिहासाचा आधार घ्यावा लागतो, म्हणूनच 'ऐतिहासिक नाटके' हा वाङ्मय-प्रकार कलादृष्ट्या दुय्यम प्रतीचा ठरतो.

या संदर्भात स्वतंत्र आणि इतिहासावर आधारलेली नाटके यांच्या मधला फरक प्रो. आल्फ्रेड हार्बेज यांनी फार चांगल्या रीतीने स्पष्ट केला आहे. 'स्वतंत्र कथानकावर आधारलेल्या नाटकांमधील व्यक्तींच्या हालचाली ह्या स्वयंभू आणि व्यक्तिगत असतात, तर ऐतिहासिक नाटकांतील व्यक्तींचे भवितव्य राजकीय आणि राष्ट्रीय घटकांनी निबद्ध असते. स्वतंत्र कथानकामध्ये नाटककार आपल्या पात्रांच्या व्यक्तिचित्रांना आपल्याला हवे ते रूप देऊ शकतो. ऐतिहासिक नाटकांमध्ये इतिहासातील घटनांनी त्यांतील पात्रे बांधलेली असतात. त्यामध्ये त्याला मूलभूत स्वातंत्र्य घेता येत नाही.'[३३]

हार्बेज यांचे हे स्पष्टीकरण महत्त्वाचे असले तरी ऐतिहासिक नाटक म्हणून स्वतंत्र वाङ्मयप्रकाराची वैशिष्ट्ये त्यावरून लक्षात येत नाहीत. या बाबतीत एक लक्षणीय व्याख्या करण्याचा प्रयत्न लीली. बी. कँबेल यांच्या पुस्तकात आढळतो.

शोकात्मिका आणि ऐतिहासिक नाटक यांमधला फरक हा व्यक्तिगत आणि सामाजिक नीतिकल्पनेवर आधारलेला आहे, असे त्यांनी दाखविले आहे. 'शोकात्मिकेचा संबंध नीतिशास्त्रात वर्णिलेल्या मानवी कृत्यांशी असतो, तर ऐतिहासिक नाटकातील मानवी कृत्ये राज्यशास्त्रात वर्णिलेल्या कृत्यांशी संबंधित असतात,' असे त्यांनी म्हटले आहे.[३४]

शेक्सपियरच्या ऐतिहासिक नाटकांचा विचार करताना तत्कालीन दैववादाचे प्रतिबिंब त्यामध्ये कसे पडले आहे, हे टिलयार्ड नावाच्या ग्रंथकर्त्याने दाखविले आहे.[३५] मात्र 'परमेश्वर न्यायी आहे, शेवटी सत्याचा विजय होणार या दैववादी कल्पनेचे प्रत्यंतर देणारी नाटके ही ऐतिहासिक असतात,' ह्या त्याच्या म्हणण्यामध्ये अतिव्याप्तीचा दोष येतो.

ऐतिहासिक नाटके ही शोकात्मिका किंवा सुखात्मिका या ॲरिस्टॉटलच्या वर्गीकरणात मुळी बसतच नसल्याने त्यांचा एक निराळा वर्ग मानणे क्रमप्राप्त आहे, ही भूमिका सॅम्युएल जॉन्सनने शेक्सपियरच्या नाटकांना प्रस्तावना लिहिताना १७६५ सालीच स्पष्ट केली होती. मराठीतील ऐतिहासिक नाटकांच्या बाबतीतही हे म्हणणे तितकेच खरे आहे. राष्ट्रीय भावना उद्दीपित करण्याकरिता, तिचे उदात्ती-करण करण्याकरिता, सद्‌गुणांची जोपासना करण्याकरिता, इतिहासापासून योग्य तो बोध घेऊन मागच्यास ठेच पुढचा शहाणा या न्यायाने योग्य ते मार्गदर्शन

मिळण्याकरिता, इतिहासाची पुनरावृत्ती होते या भूमिकेतून किंवा व्यवहारज्ञानाच्या समृद्धीसाठी, किंवा दैवी सामर्थ्याचे आणि ईश्वरी न्यायाचे चित्र पाहून जीवनक्रम उदात्त बनविण्याची प्रेरणा मिळण्यासाठी, किंवा इतिहासातील नाट्यपूर्ण घटना आणि प्रभावी व्यक्तिमत्त्वाचे अवलोकन करता यावे यासाठी किंवा केवळ करमणूक म्हणून, इतक्या विविध भूमिकांवरून ऐतिहासिक नाटके लिहिली गेली आहेत, हे लक्षात घेऊन रिबनरने उपलब्ध ऐतिहासिक साधनांवर आधारलेली (मग नवीन संशोधनाच्या संदर्भात ती साधने विश्वसनीय असोत वा अविश्वसनीय असोत) आणि स्वराष्ट्र आणि स्वसंस्कृती यांच्या स्वाभिमानाला उठाव देणारी नाटकेच ऐतिहासिक या सदरात येऊ शकतील असे म्हटले आहे.[८]

ही लक्षणे म्हणजेच ऐतिहासिक नाटकांची व्यवच्छेदक व्याख्या असे होऊ शकणार नाही, परंतु त्यामुळे ऐतिहासिक नाटकांचा वर्ग निराळा करता येतो. इतिहासातील श्रेष्ठ अशा राजकीय व्यक्ती, उत्कट प्रसंग आणि त्यांचा स्वकालीन समाजाच्या दृष्टीने योग्य तो आविष्कार करण्याच्या हेतूनेच ऐतिहासिक नाटके अवतरलेली आहेत, हे एकदा स्पष्ट झाल्यानंतर मराठीतील ऐतिहासिक नाटके या विषयाच्या संदर्भात मराठ्यांच्या इतिहासावर आधारलेली नाटकेच प्रामुख्याने येतात. मध्ययुगीन काळातील मराठी संतांचे कार्य ऐतिहासिकदृष्ट्या फार महत्त्वाचे आहे. म्हणून संतचरित्रात्मक मराठी नाटकेही या सदरात येतात. स्वातंत्र्यप्रेमाची ज्योत प्रज्वलित करण्यासाठी राजपुतांच्या इतिहासातील कित्येक व्यक्ती व प्रसंगही ऐतिहासिक नाटकांचे विषय झालेले आहेत. महाराष्ट्रातील ऐतिहासिक नाटकांनी केलेले कार्य लक्षात येण्यासाठी त्यांचाही विचार करणे अवश्य आहे.

ऐतिहासिक नाटकांच्या मर्यादा अशा रीतीने स्पष्ट आखून घेतल्यामुळे याविषयीच्या चिकित्सेला व्यवस्थित रूप देता येते, अशी खात्री वाटते.

संदर्भ व टीपा

१. "But when Tragedy and Comedy came to light, the two classes of poets still followed their natural bent: the lampooners became writers of Comedy and the Epic poets were succeeded by

Tragedians, since the drama was a larger and higher from of art."—Aristotle, "The Poetics", *Aristotle's Theory of Poetry And Fine Arts,* Tran. by S. H. Butcher, Reprint, New York, 1951, P. 17.

२. "Since the objects of imitation are men in action, and these men must be either of a higher or a lower type, it follows that we must represent men either as better than in real life, or as worse, or as they are......the same distinction marks off Tragedy from Comedy; for Comedy aims at representing men as worse, Tragedy as better than in actual life."—Aristotle, **तत्रैव**, पृ. ११, १३.

३. नाटकं सप्रकरणमङ्को व्यायोग एव च ।
भाणः समवकारश्च वीथी प्रहसनं डिमः ।
ईहामृगश्च विज्ञेयो दशमो नाट्यलक्षणे ॥
—भरतमुनि, **नाट्यशास्त्र**, १८. २-३. (निर्णय. आवृत्ती)

४. प्रख्यातवस्तुविषयं प्रख्यातोदात्तनायकं चैव ।
राजर्षिवंश्यचरितं तथैव दिव्याश्रयोपेतम् ॥ —**तत्रैव**, १८·१०

५. नृपतिनां यच्चरितं नानारसभावसंभृतं बहुधा ।
सुखदुःखोत्पत्तिकृतं भवति हि तन्नाटकं नाम ॥ —**तत्रैव**, १८·१२.

६. विश्वनाथ, **साहित्यदर्पण**, ६·९.

७. ॲरिस्टॉटल, **उ. नि.**, पृ. १२–१३. ("Since the objects of imitation are men in action." हे बुचरचे भाषान्तर म्हणजे ॲरिस्टॉटलच्या विधानाचा विपर्यास आहे. त्याच्या मते, अनुकृतीचा विषय 'कर्मे' होती; माणसे–नव्हे. ती कर्मे अस्तित्वात येण्यास साधने एवढेच माणसांना महत्त्व. काटेकोरपणाने शब्दशः अनुवाद करण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या बायवॉटरने वरील वाक्यांशांचा केलेला अनुवाद लक्षणीय आहे. 'The objects the imitator imitates are actions with agents.'—प्र. ना. परांजपे, "ॲरिस्टॉटलचे 'पोएटिक्स' : काही नवीन संशोधन.", **सत्यकथा**, मुंबई, (ऑगस्ट १९६६), प. ५६.)

८. "For Tragedy is an imitation, not of men, but of an action and of life, and life consists in action, and its end is a mode of action, not a quality....Dramatic action, therefore, is not with a view to the representation of character; character comes in as subsidiary to the actions. Hence the incidents and the plot are the end of a tragedy; and the end is the chief thing of all.

Again without action there cannot be a tragedy; there may be without character."—ॲरिस्टॉटल, उ. नि., पृ. २७.

६. "Epic poetry agrees with Tragedy in so far as it is an imitation in verse of characters of a higher type....All the elements of an Epic poem are found in Tragedy, but the elements of Tragedy are not all found in the Epic poem." तत्रैव, पृ. २२–२३.

९. (अ) Gerald F. Else, *Aristotle's Poetics : The Argument*, Cambridge, 1957, आणि John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, London, 1962. ह्या दोन्ही ग्रंथकारांनी ॲरिस्टॉटलच्या 'पोएटिक्स' संबंधी जे नवे संशोधन सादर केले आहे, त्याची माहिती प्र. ना. परांजपे यांनी उपरनिर्दिष्ट सत्यकथेच्या लेखात दिली आहे. त्यांच्या मते, ॲरिस्टॉटलला व्यक्तिचित्रण हे शोकान्तिकेचा घटक म्हणून अभिप्रेत नव्हते आणि त्यामुळे त्याने शोकान्तिकेचा नायक कसा असावा याची कोठे चर्चाच केली नाही, किंबहुना नायक (Hērōs) हा शब्दही पोएटिक्समध्ये आला नाही. शोकान्तिकेचे त्याने जे सहा घटक वर्णिले आहेत, त्यांमध्ये 'Ethos' या शब्दाने त्याने दुसरा घटक निर्देशिलेला आहे. या ग्रीक शब्दाचे भाषान्तरकर्त्यांनी व्यक्तिचित्रण (Characterisation) असे भाषान्तर केले व ते मूलतःच चुकीचे असल्यामुळे (Ethos म्हणजे नैतिक वृत्ती) भाषान्तरकर्त्यांनी नायकासंबंधीच्या स्वतःच्या कल्पना भाषान्तरात घुसडून विपर्यास केला आहे.

९. (ब) ऐतिहासिक सुखान्तिका म्हणून, बर्नार्ड शॉचे '*In Good king Charles Golden Days*', शेरवुडचे, '*The March to Rome*', आणि मॉरिस बारिंगची, '*Diminutive Dramas*', यांची उदाहरणे देण्यात आली आहेत. —(Marjorie Boulton, *The Anatomy of Drama*, London, 1968, P. 156). परंतु ही नाटके खऱ्या अर्थाने ऐतिहासिक आहेत, असे म्हणता येणार नाही.

१०. भरतमुनि, उ. नि. १८·१९–२२.

११. या मुद्याच्या सविस्तर चर्चेसाठी पाहा : Lily B. Campbell, "What are 'Histories'?", *Shakespeare's Histories*, London, 1964; Irving Ribner, "History And Drama", *The English History play in the Age of Shakespeare*, London, 1957; S. C. Sen Gupta, "The Substance of Shakespeare's 'Histories'", *Shakespeare's Historical Plays*, Oxford, 1964.

१२. "The Principle of classification adopted in the first folio is not without its point, and Heminge and Condell may have

had the support of Shakespeare himself, for after the (Spanish) Armada, writing plays on themes derived from English History became a craze, and Shakespeare either followed a popular fashion or was in the van of it." Sen Gupta, **तत्रैव**, पृ. २.

१३. S. T. Coleridge, *Literary Remains*, ed. H. N. Coleridge, London, 1836, II, 160-61.

१४. **तत्रैव**, पृ. १६४-६५.

१५. गं. ब. ग्रामोपाध्ये, " ऐतिहासिक कादंबरीच्या निमित्ताने ", **वाङ्मय विचार**, पुणे १९६८, पृ. १२२.

१६. " We know, further, that Tudor monarchs tried to inculcate a particular view of history, and Shakespeare, it is sometimes said, only dramatised what the historians propounded in their chronicles. In a sense these plays were even more historical than the chronicles, many of which failed to draw a distinction between legend and history." Sen Gupta, **उ. नि.**, पृ. २.

१७. **उ. नि.** पृ. १२१.

१८. नीलकंठ जनार्दन कीर्तने, **क्याप्टन ग्रांट डफ्कृत मराठ्यांचे बखरीवर टीका अथवा मराठ्यांचे इतिहासाविषयी थोडेसे निरूपण,** नवी आवृत्ती, पुणे, १९२६, पृ. २-३.

१९. **तत्रैव**, पृ. २७-२८.

२०. **अर्वाचीन मराठी वाङ्मयसेवक, प्रथम खंड : भाग पहिला,** संपादक गं. दे. खानोलकर, द्वि. आ. मुंबई, १९५२. पृ. १७३ वरून उद्धृत.

२१. विनायक जनार्दन कीर्तने, " (पहिल्या आवृत्तीची) प्रस्तावना ", **नाटक पहिले माधवराव पेशवे यांजवर**, मुंबई, १८६१. पृ. १.

२२. **विविधज्ञानविस्तार**, पुस्तक १८, अंक ५-६, पृ. १२९.

२३. जनार्दन बाळाजी मोडक व काशीनाथ नारायण साने, " प्रसिद्धिपत्रक ", **काव्येतिहास-संग्रह**, पुस्तक १, अंक १, जानेवारी १८७८.

२४. **विविधज्ञानविस्तार**, ९.१-६, १०.१-३, ५-१०, ११.१-३.

२५. **निबंधमाला**, अंक ६-८.

२६. " आमच्या देशाची स्थिती ", **निबंधमाला** (मूळ), अंक ८३, पृ. २९१.

२७. **लो. टिळकांचे 'केसरी'तील लेख**, भाग १, पुणे, पृ. ५३२.

२८. ब. पु. जोशी, "प्रस्तावनेदाखल दोन शब्द", **सं. महाराष्ट्र विजय अथवा श्रीमंत बाजीराव बल्लाळ नाटक**, मुंबई, १८९३.

२९. वा. कृ. साठे, "प्रस्तावना", **सं. आर्योत्कर्ष अथवा श्रीशिवछत्रपति नाटक**, १८९६.

३०. पाहा : F. E. Schelling, *The English Chronicle Play*, New York, 1902; A. C. Sprague, '*Shakespeare's Histories*', Chapter I, Pp. 1-11, आणि C. F. Tucker Brooke, *The Tudor Drama*, Boston, 1911, Chapter IX, Pp. 297-351.

३१. Sprague, **उ. नि.**, पृ. ३.

३२. वि. भि. कोलते, "शूरां मी वंदिले", **साहित्य-संचार**, पुणे, १९६५, पृ. १३०-३१.

३३. A. B. Harbage, *As they liked it*, New York, 1947, Pp. 123-125.

३४. "...it is to this distinction between private and public morals that we must look for the distinction between tragedy and history. Tragedy is concerned with the doing of men which in philosophy are discussed under *ethics*; history with the doing of men which in philosophy are discussed under *politics*."–**उ. नि.**, पृ. १७

३५. E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, New York, 1947, Pp. 320, 321.

३६. रिबनरने त्याची व्याख्या खालीलप्रमाणे केली आहे—

" We may then define history plays as those which use, for any combination of these purposes, material drawn from national chronicles and assumed by the dramatist to be true, whether in the light of our modern knowledge they be true or not. The changing of this material by the dramatist so that it might better serve either his doctrinal or his dramatic purposes did not alter its essential historicity insofar as his Elizabethan or Jacobian audience was concerned. Source thus is an important consideration, but it is secondary to purpose. Plays based upon factual matter which nevertheless do not serve ends which Elizabethans considered to be legitimate purposes of history are thus not history plays."
–रिबनर, **उ. नि.**, पृ. २६.

प्रकरण तिसरे

इतिहास आणि ऐतिहासिक नाटक

'ऐतिहासिक नाटक' किंवा 'ऐतिहासिक कादंबरी' हे शब्दप्रयोग आज सर्रास रूढ आहेत आणि त्यांच्या नित्य वापरामुळे ते आज चांगलेच आपल्या अंगवळणी पडले आहेत. पण इतिहास आणि ललितकृती ह्या दोहोंच्या घटकांचा विचार केला, तर परस्पर विरुद्ध गुणधर्मांनी युक्त अशा शब्दांची ही युती जमलेली आहे असे वाटायला लागते. 'प्रथमदर्शनी स्वर्ग व पाताळ, विष व अमृत, विस्तव व पाणी, वर्तुळ व चौकोन अशा परस्पर विरोधी वस्तूंच्या मिलाफाप्रमाणे हा शब्दप्रयोग असंभाव्य भासतो.'[१] वदतो व्याघाताचे उदाहरण म्हणून ह्या शब्दप्रयोगाचा उल्लेख केला तर तो चुकीचा ठरू नये. कारण इतिहास हे सत्यशोधनाचे शास्त्र आहे. त्यामध्ये निःपक्षपाती व वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोणातून वस्तुस्थितीचे यथार्थ कथन करण्याची इतिहासकाराची प्रतिज्ञा असते; तर साहित्य, काव्य किंवा ललितवाङ्मय हे प्रतिभेच्या व कल्पनाशक्तीच्या साहाय्याने कल्पित कथेच्या स्वरूपात अवतरत असते. गो. चिं. भाटे यांनी म्हटल्याप्रमाणे "कादंबरी म्हणजे अद्‌भुत पण 'न भूतो न भविष्यति' अशा प्रसंगांनी भरलेली कल्पित कथा होय; तर इतिहास म्हणजे अद्‌भुत पण 'भूतार्थ' प्रसंगांनी भरलेला यथार्थ वृत्तान्त होय."[२]

इतिहास हे शास्त्र आहे आणि नाटक हे काव्याच्या सदरात मोडते, ही कल्पना पाश्चात्यांच्या पुनरुज्जीवनाच्या काळापासून चांगलीच दृढमूल झाली आहे आणि त्यामुळेच शास्त्राच्या दृष्टिकोणातून पाहणारे विचारवंत काव्याचा अधिक्षेप करतात आणि काव्याचे समर्थन किंवा श्रेष्ठत्व वर्णिण्याच्या भरात कित्येक समीक्षक इतिहासाला काव्यापुढे क्षुद्र लेखतात.

इतिहास आणि काव्य यांच्यातला हा संघर्ष अगदी पुरातन काळापासून आजतागायत निरनिराळ्या पार्श्वभूमींवर व पातळ्यांवर व्यक्त झालेला आहे. आजही इतिहास आणि काव्य यांच्यातला फरक सांगताना, २३०० वर्षांपूर्वी या संबंधात ॲरिस्टॉटलने आपल्या काव्यशास्त्रात सूत्रवजा सांगितलेल्या वचनाचे स्मरण होते. किंबहुना युरोपातही पुनरुज्जीवनाच्या काळात काव्याचे महत्त्व प्रस्थापित करण्यासाठी ॲरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्राचाच मोठ्या प्रमाणात उपयोग करून घेतला गेला आहे असे दिसते. कवी आणि इतिहासकार यांतील फरक सांगताना, 'काय प्रत्यक्ष घडले हे सांगण्याचे कार्य इतिहासकाराचे असते, तर संभाव्यतेच्या आणि अपरिहार्यतेच्या नियमानुसार काय घडण्यासारखे आहे किंवा काय घडू शकेल हे सांगण्याचे काम कवीचे असते.' असे ॲरिस्टॉटलने म्हटले आहे. पुढे त्याने स्पष्टपणे बजाविले आहे की, 'कवी आणि इतिहासकार यांच्यातला फरक पद्यामध्ये किंवा गद्यामध्ये लिहिण्यातला नाही, कारण हिरोडोटस्‌चा ग्रंथ गद्याऐवजी छंदोबद्ध अशा पद्यात लिहिला तरी तो इतिहासच राहील. खरा फरक हा आहे की, एक जे घडले तेच सांगतो आणि दुसरा जे घडणे शक्य वा संभाव्य आहे ते सांगतो. म्हणूनच मानवी जीवितातील सत्याचा वेध घेण्याचे कार्य इतिहासापेक्षा काव्यच अधिक समर्थपणे करू शकते. कारण इतिहास विवक्षित घटना सांगतो, तर काव्य त्रिकालाबाधित घटनांचा शोध घेते.'[१]

ॲरिस्टॉटलचा हा विचार प्रतिक्रियात्मक स्वरूपाचा होता. त्याच्या गुरूने म्हणजे प्लेटोने काव्यावर जो प्रखर हल्ला चढविला होता, त्याची ही प्रतिक्रिया होती. काव्य म्हणजे प्रतिकृती, पण ती कसली तर एखाद्या कल्पनेच्या छायेची ही प्रतिछाया, त्यामुळे ती नितांत मिथ्या असते असा प्लेटोने काव्यावर आरोप केला. आणि पुढे या मुद्यावर, कवी म्हणजे सर्जनशील निर्माता नसून तो एखाद्या कल्पनेची केवळ नक्कल करणारा कारागीर असतो. ती नक्कल तरी कसली, तर वास्तवाची नव्हे, तर केवळ कल्पनेची. आणि म्हणूनच कवी हा केवळ नकल्या, तो अगदी सामान्य दर्जाचा अशा प्रकाराने त्याने कवीचा अधिक्षेप केला होता. शेवटी तर, आदर्श राज्यातून कवीची हकालपट्टी करावी, कारण काव्याचे आव्हान हे बुद्धीला नसून भावनेला असते. नितांत मिथ्या अशा कल्पित स्वरूपाच्या काव्यामुळे, विकारांच्या आहारी जाऊन माणसे सत्यापासून दूर जातात आणि विकारवशतेमुळे

दुबळी बनतात, असा त्याने आपल्या *Republic* ह्या ग्रंथामध्ये राज्यकर्त्यांना आदेश देऊन ठेविला होता.[४]

प्लेटो हा निरीश्वरवादी होता आणि म्हणूनच त्याचे हे तर्कदुष्ट मत खोडून काढण्यासाठी आणि काव्याचे महत्त्व प्रस्थापिण्यासाठी ॲरिस्टॉटलने नीतिशास्त्राचा आश्रय घेतला, इतकेच नव्हे तर तो काव्यशास्त्र लिहीत असतानाही नीतिशास्त्राच्या फार आहारी गेला आहे, अशासारखे आरोप त्याच्यावर करण्यात आले आहेत. विशेषत: ' भय आणि अनुकंपा निर्माण करून नाट्य हे मानवी भावनांचे विरेचन घडवीत असते.'[५] या ॲरिस्टॉटलच्या संदिग्ध सूत्रामधून नीतिशास्त्राची भूमिकाच ॲरिस्टॉटलने स्वीकारली असे कित्येक समीक्षकांना वाटते. तात्त्विकदृष्टयाही ॲरिस्टॉटलच्या या विचारात काही समीक्षकांना विसंगती दिसते.[६]

युरोपच्या रिनेसन्सच्या काळात इतिहास आणि काव्य यांच्यांमधील वैचारिक संघर्षाची तीव्रता वाढत गेली. ख्रिस्ती मध्ययुगीन आणि सनातनी प्रवृत्तीच्या विचारवंतानी कलांच्या अभिवृद्धीमुळे पाखंड वाढत असल्याची हाकाटी केली, तर काव्याचे महत्त्व प्रस्थापित करण्यासाठी नवविचारांनी प्रेरित झालेल्या विचारवंतांनी ॲरिस्टॉटलच्या काव्यशास्त्रातील विचारांचे पुनरुज्जीवन केले. गंमत अशी की, नव्या काव्याचा परामर्ष घेण्यासाठी सनातन्यांनी ख्रिस्ती संत ऑगष्टीनच्या (Saint Augustine) सनातनी विचाराबरोबरच पाखंडी मतांच्या प्लेटोच्या मतांची कास धरली. प्लेटो काय किंवा सेंट ऑगस्टीन काय, दोघेही ज्या वेळी ' काव्य हे नितांत मिथ्या आणि व्यभिचाराला किंवा दुराचाराला प्रवृत्त करणारे ' म्हणून काव्याचा अधिक्षेप करीत होते. त्या वेळी इतिहास हा सत्यनिष्ठ, बुद्धीला योग्य वळण लावून प्रेरणा देणारा या अर्थाने परम श्रेष्ट होय, हाच भाव ते तत्कालीन जनतेच्या गळी उतरविण्याचा प्रयत्न करीत होते. १६ व्या शतकामध्ये बुद्धिवादाचे, विद्या व कला यांच्या पुनरुज्जीवनाचे, जे युग उदयाला येत होते. त्या वेळी काव्यावर सनातन्यांचे वरीलप्रमाणे प्रखर आघात होत असताना ' काव्य हे नीतिशिक्षक आहे,' म्हणून त्याचे समर्थन करण्याची पाळी समीक्षकांवर आली होती ![७]

प्लेटो आणि सेंट ऑगस्टीन यांच्या विचारांच्या आधाराने इतिहासाला प्रतिष्ठा मिळवून देण्याचे प्रयत्न युरोपच्या रिनेसन्स काळात होत असताना काव्य-वाद्यांनी ॲरिस्टॉटलबरोबरच त्याच्यानंतर रोममध्ये निर्माण झालेल्या होरेसच्या (इ. स. पूर्व ६५–८) *Ars poetica* ह्या काव्यशास्त्रातील ग्रंथातील विवेचनाचा आधार घेतला होता. शास्त्रातील वा व्यवहारातील रुक्ष व दुर्बोध सिद्धांत कवी मोठया रोचकतेने मांडून वाचकांना आनंद देण्याचे उद्बोधनाचे महत्त्वाचे कार्य करतो,

असे होरेसने म्हटले होते.[८] होरेसच्या या विवेचनाचा काव्याच्या समर्थकांनी आधार घेतला तेव्हा, काव्य हे नितांत मिथ्या म्हणून, भावनेला आवाहन करणारे म्हणून, त्याज्य होय, या द्विविध आरोपांबरोबरच तिसऱ्या एका आरोपाची भर पडली ती म्हणजे काव्य हे मिथ्या कल्पना व विकारवशता ह्या दुर्गुणांचा प्रादुर्भाव सितशर्करेच्या रूपाने करीत असल्याने ते आणखीनच भयंकर व घातक आहे. स्टीफन गॉसनने खालील शब्दांत या त्रिविध आरोपाचे सार आणले आहे.

" Ancient poets are fathers of lies, pipes of vanity and schools of abuse. "[९]

भावनोद्दीपन व दुर्गुणसंवर्धन करण्याच्या कामी काव्य हे अग्रेसर असल्याने ते घातक तर आहेच, परंतु वरून मधाची व साखरेची पुटे देऊन ते वाचकांच्या मनात कडू जहर भिनविते, म्हणून ते आणखीनच भयंकर होय, या प्लेटोच्या व ऑगस्टीनच्या मताचा पुरस्कार रेनासन्सच्या काळात मोठमोठ्या विचारवंतांनी वारंवार केलेला दिसतो.[१०] अशा परिस्थितीत काव्याचे समर्थन करण्याकरता इ. स. १६०५ मध्ये फ्रान्सिस बेकनने काव्य म्हणजे दुसरे तिसरे काही नसून आकर्षक रीतीने सांगितलेला इतिहासच होय, (Poetry is .... nothing but fained Historie) असे म्हटले होते.[११] परंतु त्या पूर्वीच इ. स. १५९५ मध्ये *The Defence of poesie* आणि *An Apology for poetry* ह्या नावाने सिडने याने एकदम दोन ग्रंथ प्रसिद्ध केले आणि १६ व्या शतकात काव्यावर जे जे आरोप करण्यात आले होते, त्या सर्वांचा समाचार घेतला होता. कवी हा दैवी प्रतिभेचे अलौकिक देणे घेऊनच जन्माला आलेला असतो आणि त्यामुळे उंदरा-घुरळांनी कुरतडलेल्या कागदांतून सत्य शोधणाऱ्या इतिहासकारापेक्षा आपल्या दिव्य चक्षूने सत्याचे खरे दर्शन घडवून उद्बोधनाचे कार्य परिणामकारकरीत्या करू शकतो. काव्य हे अगोदर निर्माण झाले आणि त्यामुळे तत्त्वज्ञानाला अवसर मिळाला, इतकेच नव्हे तर तत्त्वज्ञ तर्कपद्धतीच्या काटेरी जंगलातून मेटाकुटीने सत्याशी दोन हात करीत असतो तर नित्य अनुभवाला येणाऱ्या प्रसंगांची कौशल्यपूर्ण मांडणी करून वैश्विक सत्य मोठ्या मनोरम रीतीने कवी सहजगत्या सांगून जातो, असा त्याने युक्तिवाद केला. काव्य हे असत्य प्रतिपादक असते, या मताचा समाचार घेताना इतिहासज्ञ किंवा तत्त्वज्ञ एखाद्या विशिष्ट प्रमेयाच्या पुष्टीकरणासाठी हेतूपूर्वक प्रयत्न करीत असल्याने त्यांना जाणूनबुजून असत्याचा आश्रय करावा लागतो. या दृष्टीने पाहिले तर, काव्याला असे काही करण्याची आवश्यकता नसल्याने ते असत्यप्रतिपादक असणे शक्य नाही. अशा

रीतीने मोठ्या कौशल्याने व पोटतिडीकीने त्याने काव्याचे समर्थन केलेले दिसते. ऐतिहासिक नाटक किंवा काव्य हे हेतुप्रधान तात्त्विक कवितेत मोडत असल्याने त्याला शुद्ध काव्याची सर कधीही येणार नाही. आणि म्हणून इतिहासावर आधारलेले काव्य हे कधी शुद्ध इतिहासही असणार नाही व शुद्ध काव्यही असणार नाही, असा त्याने शेवटी इशारा दिला आहे.

काव्याचे श्रेष्ठत्व प्रस्थापित करणाऱ्यांचा सिडने हा रिनेसन्स काळातील प्रतिनिधीच होय तर काव्यावर उघड हल्ला करून इतिहासाचे महत्त्व प्रस्थापित करणारे स्टब्ज व हेउड हे त्याचे महत्त्वाचे प्रतिस्पर्धी होत. सर्वसामान्य जनतेला खरा इतिहास फारसा माहीत नसतो आणि ऐतिहासिक नाटककार आपल्या कृतींनी काल्पनिक पात्रे व प्रसंग ह्यांच्या साहाय्याने त्यांची मने असत्याने कायमची भरून टाकतात, आणि त्यामुळे काव्य-नाटकांतल्या गोष्टीच अज्ञ जनता खरा इतिहास समजून चालते. सामान्य जनतेचा बुद्धिभेद करून असत्य मनाचा साऱ्या समाजावर कायमचा पगडा बसविणारे काव्य हे सर्वथैव त्याज्य होय. अशा प्रकारचे आक्षेप घेण्यात आले आहेत.[१२]

शास्त्र आणि काव्य किंवा इतिहास आणि नाटक ह्यांच्या मधल्या पाश्चात्य जगतातील तीव्र संघर्षाची बीजे त्यांच्या नीतिविषयक व धर्मविषयक कल्पनांत आहेत. त्या दृष्टीने यासंबंधीची संस्कृत साहित्यशास्त्रातील चर्चा अल्प असली तरी पाश्चात्यांच्या मानाने ती अधिक शुद्ध व मूलगामी स्वरूपाची आहे.

भरताने नाट्यशास्त्र लिहिले आणि या नाट्यशास्त्रातील रसालंकारादी विवेचनाच्या आधाराने संस्कृत काव्यशास्त्राचा उदय झाला. म्हणूनच नाट्य-शास्त्र ही संस्कृत काव्यशास्त्राची जननी आहे असे म्हटले पाहिजे. त्यामुळेच संस्कृत काव्यशास्त्रातील मूळ रसाविषयीच्या, काव्यानंदाच्या आणि अलंकाराच्या कल्पना नाट्यविषयाशी संबंधित आहेत असे अभिनवगुप्ताने भरताच्या नाट्यशास्त्रावर लिहिलेल्या टीकेत स्पष्ट केले आहे. रसानुभव हा किरकोळ स्वरूपाच्या किंवा स्फुट काव्यातून येणे शक्य नाही. त्यासाठी संपूर्ण प्रबंधाची (स्वयंपूर्ण आणि संपूर्ण अशी कथा) आवश्यकता आहे आणि त्यामुळे हा अनुभव दशरूपांमध्ये म्हणजे नाटकात किंवा महाकाव्यातच शक्य आहे; असे तो म्हणतो.[१३] अभिनवगुप्ता-पूर्वीच वामन नावाच्या साहित्यशास्त्रकाराने, काव्यामध्ये ' नाटक ' हा वाङ्मय-प्रकार ' श्रेयान् ' म्हणजे सर्वश्रेष्ठ आहे; कारण ' तो सर्व वाङ्मयप्रकारात स्वयंपूर्ण व परिपूर्ण वाङ्मय प्रकार आहे, आणि नाट्यातूनच काव्य, इतिहास आख्याना-दिकांचा जन्म झाला असल्याने महाकाव्यादी प्रकार म्हणजे नाटक ह्या आद्य

१८९५६

वाङ्मयप्रकारातून आकारलेली गौण रूपे आहेत,' असे म्हटले आहे.[१४] नाटक हे एखाद्या चित्राप्रमाणेच संपूर्ण असते आणि प्रेक्षकांच्या मनात आस्वाद्य अशी रसनिष्पत्ती करण्यासाठी इष्ट अशा सर्व प्रकारच्या आवश्यक घटकांनी युक्त असते. कथाकाव्य किंवा महाकाव्यासारख्या केवळ निवेदन पद्धतीवर आधारलेल्या वाङ्मयामध्ये त्या दृष्टीने काही वैगुण्ये असतात. म्हणूनच 'नाटक' हे इतर काव्यप्रकारापेक्षा श्रेयस् म्हणजे श्रेष्ठ होय, असा वामनाच्या प्रतिपादनाचा रोख आहे. अभिनवगुप्तानेही नाटय हेच सर्व काव्यामध्ये श्रेष्ठ आहे, (काव्यं तावन्मुख्यतो दशरूपात्मकमेव ।) असे सांगितले आहे, आणि मग काव्यामध्येही रसास्वादाची प्रतीती येते, त्याचे कारण काय असा प्रश्न उपस्थित करून काव्यामध्येही नाटयाचे गुण निर्माण होत असल्यानेच काव्य हेही रसास्वाद देऊ शकते (काव्यं च नाटयमेव ।) असे उत्तर दिले आहे.[१५]

नाटय हे सर्वश्रेष्ठ आहे, याचाच अर्थ संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांच्या मते ते इतर लौकिक शास्त्रांहून श्रेष्ठ आहे असाच आहे. कविसृष्टी, नाटयसृष्टी ही मुळातच अलौकिक आहे, लोकविलक्षण आहे आणि म्हणूनच निसर्गसृष्टी, वास्तवसृष्टी आणि भूतकालीन घटनांचे यथातथ्य वर्णन करू पाहणाऱ्या 'इतिहासा'पेक्षा तिचे स्वरूप सर्वस्वी निराळे आहे, ही भूमिका बहुतेक साऱ्या संस्कृत साहित्यकारांनी विलक्षण अभिनव रीतीने प्रतिपादिली आहे. इ. सनाच्या बाराव्या शतकातील मम्मटाचा 'काव्यप्रकाश' हा ग्रंथ त्यापूर्वीच्या हजार वर्षांच्या साहित्यशास्त्रीय विचारांचा परिपाक आहे, असे मानले जाते. या ग्रंथाचा मंगलपर श्लोक मोठा वैशिष्टयपूर्ण आहे. उदा०—

> नियतिकृतनियमरहितां ह्लादैकमयीमनन्यपरतन्त्राम् ।
> नवरसरुचिरां निर्मितिमादधती भारती कवेर्जयति ॥[१६]

'कवीची वाणी ही केवळ आल्हादमय आणि नवरसांनी युक्त अशी रुचिर सृष्टी घडविणारी आहे' असे सांगताना, 'ती विधात्याने निर्मिलेल्या सृष्टीप्रमाणे नियतीच्या नियमाने बांधलेली नसून ती स्वतंत्र आहे आणि ती अन्य कोणावरही अवलंबून नाही. त्यामुळेच कविसृष्टी ही लौकिक सृष्टीहून सर्वस्वी निराळी आहे. आणि म्हणूनच कवीची वाणी इतरांहून श्रेष्ठ आहे,' असे येथे मम्मटाने प्रतिपादले आहे. रूढ पद्धतीने मंगलाचरणात इष्ट देवतावंदन न करता ग्रंथाच्या सुरवातीलाच कवीचे श्रेष्ठत्व वर्णिण्यातील मम्मटाची अभिनवता जशी लक्षात येते, तसेच आध्यात्मिकतेचा, धर्मप्रवणतेचा इतका मोठा भारतीय मनावर पगडा असता आपल्या काव्यशास्त्राची बैठक मात्र किती विशुद्ध आणि शास्त्रीय आहे, याचे या एका उदाहरणावरूनही ज्ञान होते.

मम्मटपूर्व आणि मम्मटोत्तर साहित्यशास्त्रकारांनी कविसृष्टी ही लोकविलक्षण असते, याचा जसा सातत्याने आणि साहित्याच्या व्यापक जाणिवेने पाठपुरावा केला आहे, तसेच, आणखी एक महत्त्वाची गोष्टही सांगून ठेवली आहे. ती म्हणजे, 'कविसृष्टी ही लोकविलक्षण तर खरीच, परंतु तरीही ती सत्य आहे आणि शिवाय ती चतुर्वर्गप्रदही आहे' ही होय.[१७] ह्या आग्रहापोटी इतर शास्त्रे आणि काव्य यांच्याबद्दलचे त्यांनी जे विचार व्यक्त केले आहेत, त्यांतूनच त्यांचा काव्य व शास्त्र यासंबंधीचा दृष्टिकोण लक्षात येतो.

नाट्यांगाचे विवेचन करीत असताना भरतमुनींच्या नाट्यशास्त्रात काव्यचर्चा आली असल्याने नाट्याच्या दृष्टीने तिला गौण स्वरूप होते. परंतु नाट्य हे काव्यप्रकारातच मोडत असल्याने काव्यशास्त्राने स्वतंत्र काव्यचर्चेचा पसारा मांडला तरी ही चर्चा नाट्यालाही लागू आहे. ह्या चर्चेच्या साहाय्याने शास्त्र आणि काव्य किंवा नाटक यांच्यातील परस्परसंबंधावर फार मोठा प्रकाश पडतो. इतिहास आणि ऐतिहासिक ललितकृती यांचा विचार करणाऱ्या कित्येक आधुनिक पाश्चात्य व पौर्वात्य तत्त्वज्ञ आणि समीक्षक यांच्या विचारामध्ये आणि संस्कृत साहित्य-शास्त्रीय विचारामध्ये काही ठिकाणी साम्यही आढळते. त्याचा या ठिकाणी काहीसा ऊहापोह केला तर तो उद्‌बोधक ठरेल.

इसवी सनाच्या सातव्या शतकात भामहाने 'काव्यालंकार' नावाचा पहिला काव्यशास्त्रावरचा ग्रंथ सिद्ध केला आहे, त्या पहिल्याच ग्रंथामध्ये शास्त्र आणि काव्य यांची मोठी मार्मिक चर्चा आढळते. काव्यातील वाक्य आणि शब्द हे केवळ व्याकरणशुद्ध असून चालत नाही, तर व्याकरणशुद्धतेबरोबरच काव्यानु-कुलता लक्षात घेऊनच पदयोजना करावी लागते. त्यामुळे शास्त्रातील वा इतरत्र येणारे शब्द वा वाक्य आणि काव्यामध्ये येणारे शब्द वा वाक्य या दोन्ही गोष्टी संपूर्ण निराळ्या आहेत. काव्यातील शब्दशुद्धी किंवा साधुत्वासाधुत्व हे वक्रोक्तीने काव्य अलंकृत करण्याच्या दृष्टीने वापरलेले असते असे भामहाने सांगितलेले आहे.[१८]

भामहाच्या या विवेचनाच्या आधाराने भट्टनायक, भोज, उद्‌भट, राजशेखर प्रभृतींनी काव्य व शास्त्र यांतील फरक स्पष्ट केला आहे. भट्टनायकाने म्हटले आहे—

"शब्द प्राधान्यमाश्रित्य तत्र शास्त्रं पृथग्विदुः ।
अर्थे तत्त्वेन युक्ते तु वदन्त्याख्यानमेतयोः ।
द्वयोर्गुणत्वे व्यापारप्राधान्ये काव्यगीर्भवेत् ॥"[१९]

वेद हे शास्त्रीय स्वरूपाचे असल्याने ते शब्दप्राधान्ययुक्त असतात, तर आख्यानादीक अर्थतत्त्वाने युक्त असतात. काव्यामध्ये या दोहोंनाही गौणत्व असून तेथे व्यापारप्राधान्याने काव्य निर्माण होते, असा भट्टनायकाचा आशय आहे. या विवेचनामध्ये वेदांना शास्त्र म्हटले आहे. आता यातील आख्यान म्हणजेच पुराणेतिहास होय, हे लक्षात घेण्यासाठी अग्निपुराणातील एतद्सदृश श्लोक लक्षात घेण्यासारखा आहे.

> " शास्त्रे शब्दप्रधानत्वमितिहासेषु (इतिहासेऽर्थे) निष्ठता ।
> अभिधायाः प्रधानत्वात् काव्यं ताभ्यां विभिद्यते ॥ " [२०]

भट्टनायक आणि अग्निपुराण यांनी ज्या 'व्यापार' या शब्दाचा उल्लेख केला आहे, त्याचा अर्थ गुणालंकारांनी आस्वाद्य झालेली रमणीयार्थप्रतिपादक काव्यशैली किंवा आजच्या परिभाषेत बोलावयाचे झाले तर अभिव्यक्ती होय. वेद हे शब्दप्राधान्ययुक्त असल्यामुळे त्यांतील शब्दात यत्किंचितही बदल करता येणार नाही. आख्यान किंवा इतिहास यांमध्ये कथा किंवा घटना (अर्थ) यांनाच महत्त्व आहे, तर काव्यात सांगण्याच्या पद्धतीवर सारे काही अवलंबून आहे, ही भट्टनायकाची भूमिका आणखी निरनिराळ्या रीतीने स्पष्ट झाली आहे. राजशेखरने उद्भटाच्या खालील उद्गारांचा या संदर्भात उल्लेख केला आहे—

> ' अस्तु नाम निस्सीमार्थसार्थः ।
> किन्तु द्विरूप एवासौ, विचारितसुस्थः अविचारित रमणीयश्च ।
> तयोः पूर्वमाश्रितानि शास्त्राणि, तदुत्तरं काव्यानि ' इत्यौद्भटः ॥ [२१]

राजशेखराच्या पत्नीने-अवंतीसुंदरीने, या भट्टनायकाने वापरलेल्या 'व्यापार' या शब्दासाठी 'भङ्गिभणिति' हा शब्द वापरला असून कवीच्या अभिव्यक्तीच्या पुढे वस्तुस्वरूपवर्णन कमी महत्त्वाचे ठरते असे म्हटले आहे.[२२] नीलकंठ दीक्षिताने 'विन्यासविशेष' हा नवीन शब्द त्यासाठी वापरला आहे.[२३]

भामहाने 'वक्रोक्ति' या शब्दाने ज्या काव्यवैशिष्ट्याचा उल्लेख केला होता,[२४] तो कालांतराने केवळ 'उक्ति' या शब्दाने उल्लेखिला जाऊ लागला. काव्यपुरुषाची वाणी उक्तिगर्भ असते असे त्याने म्हटले आहे.[२५] भोज कवीने आपल्या शृंगार-प्रकाशात 'उक्ति' या शब्दाचाच वापर केला आहे. त्याने पुन्हा एकदा काव्य, शास्त्र, इतिहास यांची स्वरूपे स्पष्ट केली आहेत. उदा०—

" तेषु उक्तिधानं काव्यम् । ", "...शब्दप्रधानं शास्त्रम् । ", " अर्थ-प्रधानं इतिहासः ।"[२६]

शास्त्र, काव्य आणि इतिहास यांच्या कल्पना जशा संस्कृत साहित्यशास्त्राने अगदी सूर्यप्रकाशासारख्या स्पष्ट केल्या आहेत, तसाच इतिहास आणि काव्य यांच्यांतला फरकही स्पष्ट केला आहे. भरताच्या नाट्यशास्त्रावर अभिनवगुप्ताने अभिनवभारती नावाची जी टीका लिहिली आहे तिच्यामध्ये वारंवार आपल्या इतिहासविषयक व काव्यविषयक कल्पनांचा उच्चार केला आहे. 'वैचित्र्ययोग' हे कलेचे लक्षण आहे आणि म्हणूनच 'विचित्र आणि अपूर्वार्थ निर्माण शक्ति' हे कवीचे वैशिष्ट्य आहे, हे सुरुवातीस स्पष्ट केल्यानंतर पुढे, रसप्रकर्षामुळे उत्पन्न झालेला उत्कट आनंद हे काव्याचे सार होय, अशा प्रकारचा उत्कट आनंद देणे हे इतिहासाचे प्रयोजन नाही.' हा इतिहास आणि नाटक यांमधला फरक त्याने स्पष्ट केला आहे.[२७] हेमचंद्रानेही 'इतिहास हे काव्य नव्हे' हे सांगण्यासाठी वरील-प्रमाणेच आपला अभिप्राय व्यक्त केला आहे. उदा०—

> "नानृषिः कवि, 'कत्रृवर्णे' इतिच दर्शनाद् वर्णनाच्च कविस्तस्य कर्म काव्यम्। एवं च दर्शने सत्यपि वर्णनाया अंतर्भवति इतिहासादीनां न काव्यत्वम्।"[२८]

हेमचंद्राने आपल्या विधानाच्या पुष्ट्यर्थ भट्टतोत याच्या विवेचनाचा आधार घेतला आहे. भट्टतोत यानेही कवि हा जसा ऋषीप्रमाणे क्रांतदर्शी, द्रष्टा असतो, तसाच इतिहासकारही असतो. परंतु कवीप्रमाणे तो कथेची रचना करीत नाही किंवा अभिव्यक्तीतील कौशल्य दाखवीत नाही. तो फक्त कालक्रमवार घटनांची साखळी जोडतो, असे आणखी स्पष्टीकरण केले आहे.[२९]

भरत-भामहापासून मम्मट–हेमचंद्रापर्यंतच्या हजार-बाराशे वर्षांच्या काव्य-शास्त्राच्या परंपरेत शास्त्र, इतिहास आणि काव्य यांच्यामधला फरक कशा रीतीने स्पष्ट करण्यात आला आहे, याचे थोडक्यात दिग्दर्शन आतापर्यंत केले. त्यावरून काव्य म्हणजे चतुर बोलणे, काव्य म्हणजे अभिव्यक्तीतून साकारलेली, रमणीयार्थ प्रतिपादक, स्वयंभू आणि स्वतंत्र, ज्यात रसाविर्भाव केला आहे अशी शब्दसृष्टी होय, यासंबंधी साऱ्या संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांमध्ये कशी एकवाक्यता आहे, हे लक्षात येईल.

काव्यांतर्गत सत्य, शास्त्रीय सत्य आणि ऐतिहासिक सत्य यांबद्दलच्या संस्कृत साहित्यशास्त्रातील कल्पनाही मोठ्या मूलगामी आणि उद्बोधक आहेत. त्यांचा विचार करण्यापूर्वी प्रख्यात कादंबरीकार हरी नारायण आपटे यांनी मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयाच्या १३० व्या वार्षिक सभेच्या दिवशी म्हणजे २६ नोव्हेंबर १९११ रोजी, आपल्या 'विदग्ध वाङ्मय' या विषयावरच्या व्याख्यानात 'इतिहास व काव्य' यांबद्दल मांडलेला दृष्टिकोण त्यांच्याच शब्दांत मी देत आहे.

" विदग्ध वाङ्मयाचे–काव्याचे सर्व रहस्य सत्यात नाही, तर सत्याभासात आहे. इतिहास लिहिणाराने अणुभरही सत्यापासून चळता कामा नये. कवीला प्रत्यक्ष सत्याची अपेक्षा नाही, सत्याभासाची अपेक्षा आहे. इतिहासाचा श्रोता किंवा वाचक सत्यज्ञानासाठी सावधान असतो. काव्याचा अर्थात शब्दचित्राचा श्रोता व वर्णचित्राचा प्रेक्षक हे आपण असत्य ऐकत व पाहात आहोत असे धरूनच चालतात. इतिहासकार सत्यापासून किती ढळला आहे हे इतिहासाकांक्षी गृहस्थ पाहात असतो. काव्याचा श्रोता व चित्राचा प्रेक्षक काव्य व चित्र ही सत्याच्या किती जवळ जाऊन पोचताहेत हे पाहात असतात. इतिहासकार सत्यापासून अगदी चळला नाही असे आढळल्यास श्रोता फारच आनंद पावतो. काव्यपाठक व चित्रप्रेक्षक हे काव्य व चित्रे ही सत्याला पुरी येऊन भिडली आहेत, असे दिसले, की आनंद पावतात. इतिहासापासून काय, किंवा काव्यापासून काय, सत्यज्ञानच मिळवायचे असते. परंतु एकाच्याद्वारे ते अगदी प्रत्यक्षपणे निर्भेळ व शुद्ध असे मिळेल अशी अपेक्षा असते. इतिहासकार न्यायनिष्ठुर, त्यास आपले मनोनिग्रह निग्रहाने मागे ठेवून सत्यान्वेषणास अवश्य ती सामुग्री शोधीत बसावे लागते. कवीस आपल्या मनोनिग्रहांस वाटेल तितके सैरावरा धावण्यास सोडून अप्रत्यक्षरीतीने सत्य पुढे आणावयाचे असते. सत्याची चाड दोघांसही सारखीच राखावी लागते. परंतु एकास सत्य सांगतो म्हणून सत्य सांगावे लागते व दुसऱ्यास असत्य कल्पून ते सत्य भासवून त्यातून सत्य सांगावे लागते! एकाने जे काय पाहिले, ते किंवा शोधून काढले असेल ते सत्य जसेच्या तसे लोकांपुढे मांडावयाचे असते. दुसऱ्याला जे काय दिसते त्याचे प्रतिबिंब स्वतःच्या मनात उठेल, त्याचे विविध वर्णवर्णित चित्र काढावयाचे असते; परंतु खबरदारी ही घ्यावी लागते की, आरशात पडणाऱ्या पदार्थप्रतिबिंबाप्रमाणे ते उलटेसुद्धा दिसता कामा नये!"[३०]

हरिभाऊ आपटे यांच्या या उताऱ्यांतून त्यांनी संस्कृत साहित्यशास्त्र नीट पाहिले होते, याच्या कितीतरी खाणाखुणा आहेत. डॉ. मा. गो. देशमुखांनी म्हटल्याप्रमाणे, " हरिभाऊंच्या या विचारामागे संस्कृत साहित्यशास्त्राची बैठक आहे. ही पकड दिवसानुदिवस अलीकडच्या वाङ्मयीन टीकेत कमी कमी होत आहे की काय अशी साधारण भीती वाटू लागली आहे. "[३१] काव्य आणि शास्त्र हे वाङ्मयाचे दोन भेद आहेत, ही संस्कृत साहित्यशास्त्राची भूमिका स्वीकारून हरिभाऊंनी ' इतिहासा 'ची शास्त्रात गणना केली आहे, हे त्यांचे विदग्ध वाङ्मयावरचे विचार वाचून लक्षात येते. इतिहासाबद्दलचे त्यांनी व्यक्त केलेले विचार हे इतिहासविषयक पाश्चात्य विचारावरून सुचले आहेत, असे मला वाटते. म्हणजे हरिभाऊंच्या विचारात पौर्वात्य आणि पाश्चात्य विचारसरणींचे मीलन झाले आहे.

त्यामुळे काव्यातील सत्यभासाची त्यांची कल्पना ही संस्कृत साहित्यशास्त्राइतकी काटेकोर नाही. अर्थातच " आजच्या टीका-वाङ्मयातील प्रत्यक्ष आणि कल्पित या शब्दांनी प्रत्यक्ष सृष्टी आणि कल्पनानिर्मित काव्यसृष्टी यांतील जो फरक व्यक्त होतो तोच हरिभाऊंनी ' सत्य ' आणि ' सत्याभास ' या शब्दांनी व्यक्त केला आहे. "[३२] हे डॉ. गं. ब. ग्रामोपाध्ये यांचे विधान मान्य केले, तर हरिभाऊंची सत्याभासाची कल्पना बरोबर नाही, असे म्हणावे लागते. त्यासाठी संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांच्या एतद्विषयक विवेचनाचे येथे काहीसे दिग्दर्शन करणे जरूर आहे.

काव्य व शास्त्र यांच्यामधला फरक केवळ एका सूत्रात मार्मिक रीतीने स्पष्ट करणाऱ्या आद्य साहित्यशास्त्रकारांत भामहाचीच गणना करावी लागेल. प्रत्यक्ष, अनुमान, प्रतिज्ञा, हेतू, सिद्धान्त आणि त्यांचे आभास यांचे शास्त्रीय स्वरूप आणि काव्यामधले स्वरूप स्पष्ट करताना तो एकदम स्पष्टपणे म्हणून जातो की, ' शास्त्र हे तत्त्वाधिष्ठित असते, तर काव्य म्हणजे लोकाश्रय.'[33]

भामहाने या आपल्या म्हणण्याच्या पुष्ट्यर्थ पुढील उदाहरणे घेतली आहेत--

अशिसंकाशमाकाशं, शब्दो दूरानुपात्ययम् ।
तदेव वारि सिन्धूनाम् । अहो स्थेमा महार्चिषः ॥[३४]

आकाश तरवारीच्या पात्याप्रमाणे निळे आहे. शब्द दुरून येत आहे, नद्यांचे पाणी तेच आहे, ज्योती तशाच स्थिर आहेत, इत्यादी नित्य अनुभवास येणाऱ्या गोष्टी सामान्यतः आपल्या नित्याच्या बोलण्यात येत असतात. शास्त्रकार चिकित्सा करू लागला तर शास्त्रीय सत्य म्हणून हे अनुभव शास्त्राच्या कसोटीवर उतरू शकणार नाहीत. तरी देखील हे सारे आपल्या नित्य अनुभवास येत असल्यामुळे सत्यच होय. काव्यातील सत्याचे स्वरूप अशा ' लोकाश्रय ' स्वरूपाचे असते, असे भामहाचे म्हणणे आहे.

भामहाच्या या म्हणण्याचाच अनुवाद उद्भट, त्याचे अनुयायी व राजशेखर यांनी केला आहे.[३५] त्यांतील राजशेखराच्या विचारांची कल्पना दिली तर ' काव्यसत्याचे ' स्वरूप स्पष्ट होईल.

नित्य अनुभवास येणाऱ्या कित्येक लोकाश्रयी सत्याचे स्वरूप स्पष्ट करताना राजशेखराने हे अनुभव स्वरूपनिबंधन नाहीत, तर प्रतिभासनिबंधन आहेत आणि

प्रतिभास हा वस्तूच्या ठिकाणी तादात्म्याने नसतो, असे म्हटले आहे. (न स्वरूप-निबन्धनमिदं किन्तु प्रतिभासनिबंधनम् । न च प्रतिभासस्तादात्म्येन वस्तुन्यवतिष्ठते ।।) [३६]

भामह, उद्भट आणि राजशेखर यांनी जी उदाहरणे दिली आहेत ती दूर ठेवून त्यांचे म्हणणे काही स्वतंत्र उदाहरणे देऊन सिद्ध करता येईल. उदा० चंद्रावर मानव जाऊन आला तेव्हा चंद्रावर ज्वालामुखीमुळे मोठमोठी भगदाडे आहेत हे लक्षात आले. परंतु म्हणून काही सुंदर स्त्रीस चंद्रमुखी म्हणण्याने बाधा येत नाही, कारण चंद्राचे पृथ्वीवरून न होणारे दर्शन मोठे आल्हाददायक असते. दोन्हीही ' सत्यच ' आहेत. परंतु एक आहे शास्त्रीय सत्य तर दुसरे आहे लौकिक सत्य. हे लौकिक सत्य हा काव्याचा विषय असतो आणि ते सत्य मूळ वस्तूशी तादात्म्याने नसते याचा अर्थ असा की, ते शास्त्राने किंवा कार्यकारण परंपरेने सिद्ध करता येत नाही. म्हणजे, पृथ्वी सूर्याभोवती फिरते आणि मी पृथ्वीवर आहे म्हणून मी स्थिर नाही, हे शास्त्रीय सत्य वस्तूशी संबंधित आहे. ते सिद्ध करता येते. परंतु ह्या पृथ्वीवर मी स्थिर आहे याचा तर मला नित्य अनुभव येतो. हा लौकिक अनुभव आहे. शास्त्रीयदृष्ट्या मी स्थिर आहे, हे असत्य आहे, परंतु लौकिकदृष्ट्या हे सत्य आहे. आणि म्हणूनच काव्य हे नित्य अनुभवाला येणारे सत्याचे विश्व आपल्यासमोर उलगडत असते. त्याचा संबंध व्यक्तिमात्रांच्या भावनांशी आणि संवेदनांशी निगडित आहे. काव्याचा संबंध आपला साक्षात अनुभव आणि निरनिराळ्या प्रकारे आपल्या जाणिवात भर घालणाऱ्या संवेदना यांच्याशी आहे.

राजशेखरने काव्यसत्यास अनुलक्षून जो ' प्रतिभास ' हा शब्द वापरला आहे, त्याच अर्थाने हरिभाऊंनी ' सत्याभास ' हा शब्द वापरला आहे. हा सत्याभास म्हणजे ' असत्य कल्पून ते सत्य भासविण्याचा प्रकार ' नसतो आणि तो कल्पितही नसतो. उलट, तो अतिशय वास्तव स्वरूपाचा असतो.

तेव्हा संस्कृत साहित्यशास्त्राने वाङ्मयीन सत्याकडे पाहण्याची एक नवीच दृष्टी दिली आहे. तिच्या आधाराने ' इतिहास ' आणि ' ऐतिहासिक नाटक ' यांच्या संबंधीच्या कितीतरी मिथ्या कल्पनांचा निरास करता येईल.

इतिहास आणि ऐतिहासिक कादंबरी यांच्याबद्दल लिहिताना कित्येक गोष्टी गृहित धरून चालण्यात येतात. त्या कितपत बरोबर आहेत, याचा अगोदर निर्णय करावयास हवा.

इतिहासकार हा निवळ घटनांची मांडणी करतो आणि म्हणून तो केवळ कालक्रमवार घटनांची जंत्री देणारा नीरस व रूक्ष संकलक आहे, तर कवी हा प्रतिभेच्या आणि कल्पकतेच्या साहाय्याने ऐतिहासिक घटना जिवंत करतो; इतिहासकार हा भूतकालीन घटनांची यथातथ्य आणि निपक्षपातीपणाने मांडणी करतो आणि तो प्रत्येक ठिकाणी आधाराशिवाय मुळी बोलतच नाही, तर कवी आधाराचा बाऊ मुळी करीतच नाही, स्वैर कल्पनाविलास हेच त्याचे वैशिष्ट्य असते; इतिहासकाराचे लक्ष इतिहासप्रसिद्ध स्त्री-पुरुषांच्या राजकीय आणि सार्वजनिक जीवनाकडेच असते, तर कवीचे लक्ष विवक्षित अशा व्यक्तिजीवनात असते; इत्यादी विधाने नित्य करण्यात येतात. आणि ती सगळी परमार्थाने सामान्यपणे स्वीकारण्यात येतात. पण ही वरीलसारखी विधाने कितपत बरोबर किंवा रास्त आहेत ?

आता इतिहासकार निवळ संकलनकार असतो आणि त्याचे आणि प्रतिभेचे व कल्पनाशक्तीचे काहीच सोयरसुतक नसते काय ?

खरे पाहिले तर इतिहासकार आणि कवी हे दोघेही महान प्रतिभाशाली आणि द्रष्टे असतात, हे संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांनी केव्हाच सांगून टाकले आहे. दोघेही ऋषीच होत या अर्थाचे काव्यानुशासनातले विवेचन मागेच उद्‌धृत केले आहे. अभिनवगुप्ताने आपल्या ध्वन्यालोकावरील टीकेत काव्य, इतिहास आणि वेद यांमध्ये फरक काय, असा प्रश्न विचारून पुढे म्हटले आहे की, ' व्युत्पत्ति ' ही तिहींमध्ये समानच असते, फक्त उत्कट आनंद देणे या उद्दिष्टाबाबतीत काव्य निराळे असते.

व्युत्पत्ति म्हणजे काय तर वैचक्षण्य, निपुणता असे पुढे बालप्रियेच्या टीकेत स्पष्ट केले आहे, (वैचक्षण्यं व्युत्पात्तिम्).[१०]

ह्या व्युत्पत्तीचा ' कौशल्य ' असा दुसरा एक अर्थ आहे आणि म्हणूनच हजार बाराशे वर्षांपूर्वीच अभिनवगुप्ताने काव्य आणि इतिहास या दोहोंमध्येही प्रतिभेचे महत्त्व ध्वनीत केले आहे, हे दिसून येईल.

इतिहासकार जेव्हा इतिहास लिहितो तेव्हा त्याला प्रतिभा, व्युत्पत्ती, अभ्यास यांच्या साहाय्याने ऐतिहासिक घटनांची संगती लावावी लागते आणि ती लावण्यासाठी इतिहासकार हाही मोठा प्रतिभाशाली व कल्पक असावा लागतो. ' Meaning of Truth in Histoy ' या नावाच्या लॉर्ड हॉल्डेनच्या निबंधाच्या आधारे लिहिलेला गं. गो. कानेटकर यांचा ' ऐतिहासिक सत्याचा निर्णय ' या नावाचा निबंध विविधज्ञानविस्ताराने ' पन्नाशीच्या आनंदोत्सवाचे स्मारक '

ह्या नावाच्या निबंधसंग्रहात १९२१ मध्ये प्रसिद्ध केला आहे.[३८] त्यामध्ये इतिहासकार आणि कलावंत ह्यांच्यामधले साम्य स्पष्ट केले आहे. त्यासाठी त्यांनी इतिहासकार व चित्रकार यांची तुलना केली आहे. एखाद्या दृश्याचे आलेखन करावयाचे तर चित्रकार काय करतो, तर,

"आपल्या दृष्टीच्या टप्प्यात जे जे काही येइल ते सर्व चित्रपटावर रेखीत नाही, तर समोरील दृश्याची चित्रकलेच्या दृष्टीने छाननी करून इष्ट वस्तूच्या यथार्थ लेखनास उपयुक्त असेल तेवढाच भाग तो चित्रपटावर घालील; बाकीच्याला अजीबात फाटा देईल. ही छाटाछाट करताना कोणत्या अंगांना कमी महत्त्व द्यायचे, हे ठरविणेच फार कठीण असते व त्यातच चित्रकाराचे खरे कौशल्य दिसून येते. प्रेक्षकास तो देखावा अमुकच आहे अशी ओळख तर बरोबर पटली पाहिजे. पण कित्येक मैलपर्यंत पसरलेला देखावा फार तर एकदोन चौरस फुटांच्या मर्यादेत दाखविला गेला पाहिजे. अर्थात कित्येक गोष्टी साफ गाळल्याखेरीज त्याचे काम चालणार नाही. पण खुबी अशी की, त्या गाळल्या तरी त्या देखाव्याची ओळख पटण्यास मुळीच अडचण पडत नाही. इतकेच नव्हे, तर मूळ देखावा प्रत्यक्ष पाहत असताही ज्या वस्तूचे सौंदर्य चांगलेसे आपल्या ध्यानात भरले नसते, तेही चित्र पाहताच चटकन नजरेत भरते! नैसर्गिक दृश्यातील तपशिलाची निवडानिवड करताना चित्रकारास जी कुशलता दाखवावी लागते, तीच काही अंशी इतिहासकारास दाखवावी लागते. एका व्यक्तीच्या चरित्रातील सर्व वृत्तांचे साकल्याने वर्णन करावयाचे झाले तरी त्याला हजारो पाने लागतील व एवढे करून त्या व्यक्तीचे यथार्थ स्वरूप वाचकांच्या मनात उतरेल की नाही, याची शंकाच आहे. मग जेथे शतकांचा इतिहास लिहावयाचा असेल, तेथे तर असे करणे अशक्यप्रायच होईल. अर्थात कित्येक वृत्तांना मज्जाव केल्याखेरीज भागणार नाही. पण ही गाळागाळी करताना वर्ण्य विषयाची वाचकांना बरोबर कल्पना आली पाहिजे, हे तत्त्व मात्र विसरता कामा नये. नैसर्गिक दृश्यातील आवश्यक व रमणीय भाग तेवढा जसा चित्रकाराच्या मार्मिक दृष्टीला दिसतो, तसाच गतकालीन वृत्तातील नमुनेदार व प्रतिनिधीभूत असा भाग कोणता हे प्रतिभाशाली इतिहासकारास चटकन समजते व तेवढाच तो आपल्या लेखणीने रंगवितो."[३९]

कलावंत आणि इतिहासकार या दोघांनाही निवड करावी लागते, हे जसे हाल्डेनच्या विचाराच्या आधाराने पण स्वतःच्या शब्दांत कानेटकरांनी सांगितले आहे. त्याप्रमाणेच त्या दोघांतील आणखी दोन महत्त्वाची साम्ये त्यांनी सांगितली आहेत. ती म्हणजे, चित्रकार व इतिहासकार हे दोघेही "कोणत्याही एका

दृश्याकडे एका विशिष्ट भूमिकेतून पहातात, आणि दोघांचीही आपापल्या कृतीतून आपल्या विषयाचा स्वभाव अगर अंतरात्मा (Sprit) स्पष्टपणे दिसून आला पाहिजे, " अशी धारणा असते. या मुद्याचे त्यांनी खालील शब्दांत मार्मिकतेने स्पष्टीकरण केले आहे.

"स्वभावदर्शनासाठी चित्रकार काही गोष्टीत थोडा फरक करतो तर काही निव्वळ कल्पनेने घालतो. उदाहरणार्थ, राजा रविवर्म्यांचे ' शकुंतला जन्मा'चे चित्र घ्या. त्यातील मेनका, विश्वामित्र यांची नेपथ्यरचना व भोवतालच्या वनश्रीचा देखावा ही तत्कालीन व्यक्तीचा अगर दृश्याचा हुबेहूब प्रतिकृती नव्हत हे उघड आहे. तथापि शकुंतला जन्मली हे यथार्थ चित्र आहे, असे आपल्याला वाटल्याखेरीज राहत नाही. याचे कारण काय ? तर नेपथ्यरचना व किरकोळ तपशील यांत चित्रकाराने कालमानाप्रमाणे अथवा अभिरुचि-भेदाप्रमाणे काही फेरफार केला असला, तरी विश्वामित्र, मेनका वगैरे प्रधान पात्रांच्या तात्कालीन मनोवृत्तीचे त्या चित्रावरून आपणास यथार्थ ज्ञान होते म्हणून होय. हे स्वभावलेखन हाच चित्रकलेचा आत्मा होय. स्वभावलेखन उठावदार व्हावे म्हणून त्याला अनुकूल अशी पार्श्वभूमिका (Back-ground) तयार करून घेणे अवश्य असते, व ही पार्श्वभूमिका पाहिजे तशी तयार करून घेण्याचे चित्रकारास पूर्ण स्वातंत्र्य असते.

"इतिहासकारासही अशाच प्रकारचे स्वातंत्र्य थोडेबहुत दिल्याखेरीज त्याच्या हातून आदर्शभूत इतिहास निर्माण होणे शक्य नाही. कारण, त्यालाही व्यक्तीच्या अगर कालाच्या अंतर्यामी शिरून व त्याच्या स्वभावाचे गूढ उकलून ते शब्दांनी रंगवावयाचे असते. या शब्दचित्रात उठावदार अशी पार्श्वभूमिका तयार करण्यासाठी वर्ण्य विषयाचा काही भाग ठळकपणे दाखविणे, काही अस्पष्ट दूरच्या असा दाखविणे, काहींचा विस्ताराने, तर काहींचा उगीच निसटता उल्लेख करणे, --- सारांश मुख्य मतलबाला अनुकूल अशा रीतीने तपशील कमीजास्त करणे यातच इतिहासकाराची मार्मिकता दिसून येते. निवळ तपशिलाला काही महत्त्व नाही. विख्यात फ्रेंच ग्रंथकार रनन् याने म्हटल्याप्रमाणे, निवळ तपशिलाने आपणास विषयाचे ज्ञान अर्धवटच होते. त्या तपशिलातून गतकाळाचे एक संपूर्ण व हुबेहूब चित्र निर्माण करणे यांतच इतिहासकाराचे चातुर्य दिसून येते." [४०]

गतकालाचे चित्र उभे करण्यासाठी इतिहासकार हाही सर्जनशील असावा लागतो, हे न्या. मू. नाईक यांनीही स्पष्ट केले आहे. ते म्हणतात,

"इतिहासकाराच्या बौद्धिक तयारीचा सर्जनशीलता हा एक महत्त्वाचा भाग आहे. इतिहासकाराचे मन म्हणजे बाह्य वस्तूंच्या बिंबाचे ग्रहण करणारा

आरसा नव्हे. प्राचीन इतिहास लिहावयाचा असला तर त्या ठिकाणी इतिहासकाराच्या सर्जनशीलतेचा प्रत्यय फार उत्कटपणे येतो, कारण हा इतिहास लिहिण्याची साधने अगदी तुटपुंजी असतात. काही थोडेसे शिलालेख, काही नाणी व काही दंतकथा एवढ्यांवरच ती सामग्री संपते. अशा वेळेला इतिहासकाराला सर्जन शक्तीच्या जोरावर घटनांची पुनर्निर्मिती किंवा पुनर्रचना करावी लागते." [४१]

ही पुनर्निर्मिती इतिहासकार कशा रीतीने करीत असतो, याची चर्चा डब्ल्यू. बी. गॅली या ग्रंथकाराने तपशिलवार रीतीने केली आहे.[४२]

एखादा इतिहासकार ज्या वेळी एखाद्या कालखंडातील घटनांचा अन्वयार्थ सांगण्याच्या इच्छेने इतिहाससंशोधनाकडे वळतो, त्या वेळी त्याच्या मनात स्थूल असा आराखडा तयार झालेला असतो. हा आराखडा एखाद्या कथाबीजाच्या स्वरूपाचा असतो आणि मग एकदा त्याने त्या आराखड्याच्या अनुरोधाने उपलब्ध साधनसामुग्रीच्या सहाय्याने भूतकाळ उलगडावयास सुरवात केली की, मग किती प्रकारची आश्चर्ये, किती प्रकारचे मनुष्यस्वभाव त्याच्या दृष्टिपथात यायला लागतील त्याला मर्यादाच नाही. गॅली म्हणतो,

> "The characteristic situation of the historian when he settles into the research, he broadly knows how his narrative and general treatment of his subject will go, but that, once he is immersed in the relevent materials there is almost no limit to the surprises that may hold in for him....
>
> "From the moment an historian first conceives his task he conceives it as a certain kind of story, with a roughly descried track of development towards a main conlusion. If it is true that in physical sciences there is always a theory, it is no less true that in historical research there is always a story."

इतिहासाच्या मार्गाचे कथेच्या रचनेशी इतके मोठे साम्य आहे की, पट्टीच्या इतिहासकाराची प्रतिभा व निवेदन-कौशल्य त्याच्या इतिहासातून अनेक प्रकारे प्रकटलेली असते. यूरिपिडीस्, थ्यूसिडिडीस्, कल्हण, गिबन, मेकॉले, फ्रायड् इत्यादिकांचे इतिहास वाचत असताना आपल्याला याचा प्रत्यय आल्या-

शिवाय राहात नाही. कित्येक वेळा प्रतिभाहीन कादंबरीकारांनी व नाटककारांनी लिहिलेल्या सामान्य कादंबऱ्या-नाटकांपेक्षा श्रेष्ठ इतिहासकारांचे इतिहास वाचताना त्यांतल्या आकर्षकतेमुळे आपण त्यामध्ये पूर्णपणे रंगून जातो. साहित्य सम्राट न. चिं. केळकरांनी लिहिले आहे—

> " मी मेकॉले, गिबन, ग्रीन यांचे इतिहासग्रंथ प्रथम वाचले, तेव्हा मला तरी ते कादंबऱ्यांइतके चटकदार वाटले, हे मी पक्क्या आठवणीने सांगतो. त्यातल्या त्यात गिबन याची भाषासरणी अधिक प्रौढ व बिकट, पण तिच्याशी एकदा परिचय झाला, की मग पुढे त्याच्या वाक्प्रवाहात वाचक तल्लीन होऊन जातो. मेकॉलेच्या भाषापद्धतीत गिबनचे हे साधे वैगुण्यही नाही. त्याची भाषा म्हणजे निर्मळ दाणेदार वाळूच्या विस्तीर्ण पात्रातून मंजुळ नाद करीत पण खळखळ वाहणारा स्फटिक जलप्रवाह होय. सत्याभिमानात मेकॉले हा गिबनहून काही कमी नाही. या दोघांवरही नीरस, रूक्षवृत्तीच्या टीकाकारांनी असा एक आरोप केलेला आढळतो की, आपले लिखाण मनोरंजक करण्याच्या भरात ते ऐतिहासिक सत्याला जाणता किंवा अजाणता बगल देतात, पण त्या दोघाही ग्रंथकारांनी प्रत्येक पानाच्या खाली तळटीपेत दिलेले आधार पाहिले म्हणजे हा आरोप खरा वाटत नाही. आपल्याला असा चटकदार इतिहास लिहिता येत नाही, म्हणून हा आरोप करणारे स्वतःच मत्सरग्रस्त असावे असा संशय येतो. जणू काही दुर्मुखलेल्या तोंडाने खोटे बोलताच येत नाही ! आणि ह्याच चेहऱ्याने बोललेले सर्व खोटेच असले पाहिजे ! "[४४]

अशा श्रेष्ठ इतिहासकारांच्या कृतींचा निर्देश हरिभाऊ आपटे यांनी ललितकृतींच्या सदरात केला आहे.[४५]

अशा तऱ्हेच्या प्रतिभाशाली इतिहासकारांची आपल्याकडे वाण आहे, याचे कारण इतिहासलेखनाची कला आपल्याकडे अद्याप बाल्यावस्थेत आहे. मराठीत तर खऱ्या अर्थाने इतिहासलेखनाला अद्याप सुरवातच झाली नाही. साने, खरे, राजवाडे यांसारख्या प्रतिभाशाली इतिहाससंशोधकांची ऐतिहासिक साधनसामुग्री जमविण्यातच हयात खर्ची पडली. किंबहुना गेल्या चार पिढ्यांची हयात साधनसामुग्री जमविण्यात गेली. आता इतिहासाकडे आमचे इतके दुर्लक्ष झाले आहे की, ही मूळ साधनसामुग्री लावण्याची, त्यातून इतिहास शोधण्याची कुवत नव्या पिढीजवळ विज्ञानाच्या, यंत्रयुगाच्या धावपळीमुळे राहिली नाही. त्यामुळे इतिहासाबद्दल कित्येक विपरित व अज्ञानमूलक ग्रह मराठीतल्या समीक्षकांच्या लिहिण्यातून वारंवार व्यक्त होत जातात. हा परिस्थितीचा परिपाक आहे. हे असेच चालायचे, असे त्यामुळे वाटल्यास त्यासारखी दुर्दैवी गोष्ट नाही असेच म्हणावे लागेल.

साधनांच्या अभावामुळे इतिहासकाराला कल्पकतेने, प्रतिभेच्या साहाय्याने 'खरते-परते' करून घ्यावे लागते. त्यामुळे शुद्ध इतिहासाची अपेक्षा करणाऱ्या कित्येक विचारवंतांना ही गोष्ट असह्य होते. लँग्लॉय् व सीनोबास् या फ्रेंच पंडित-द्वयांचे या बाबतीतले विचार त्यासाठी उद्धृत करणे उद्बोधक ठरेल. त्यांनी म्हटले आहे—

"एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यापर्यंत इतिहास हा ललित वाङ्मयाचाच एक प्रकार मानला जाई. पण आता ही स्थिती पालटली आहे. ऐतिहासिक सामुग्रीचे शास्त्रीय परीक्षण करून तिच्यातून न्यायशुद्ध सिद्धांत काढण्याचे नियम आता ठरून गेले आहेत. या नियमांच्या मुळाशी जे तत्त्व आहे ते हे की, इतिहासाचा मुख्य उद्देश राष्ट्रीय भावना उद्दीपित करणे हा नसून, पूर्वी काय झाले याचे यथार्थ ज्ञान करून देणे एवढाच होय. पण सामान्य लोकांचे लक्ष अंतरंगापेक्षा बाह्य झकपकीकडेच अधिक जाते व म्हणूनच ऐतिहासिक सत्याच्या दृष्टीने हिणकस ठरलेल्या मेकॉले, कार्लाईल, मिचल यांसारख्या इतिहासकारांना अद्याप पुष्कळ वाचक मिळतात. वस्तुतः पाहता अशा ग्रंथकारांचे ग्रंथ हे मुळी इतिहासच नव्हेत. ते कलेच्या दृष्टीने सुंदर असतील, पण सत्यनिर्णयाच्या दृष्टीने टाकाऊच होत." [४६]

इतिहासाकडे उद्बोधनाच्या, राष्ट्रीयत्वाच्या, नीत्युपदेशाच्या अगर प्रेरणा घेण्याच्या दृष्टीने पाहण्यामध्ये वरीलसारख्या विचारवंतांना काही ना काही विकृती दिसते. याचे कारण हे लोक इतिहासाकडे 'शास्त्रा'च्या दृष्टिकोणातून पाहतात. त्यांच्यामध्ये काही एक वैचारिक गोंधळ आहे आणि तो कशा स्वरूपाचा आहे, हे अगोदर पाहिले पाहिजे.

सत्य ही एक अमूर्त, सापेक्ष कल्पना आहे आणि तिचा शोध पूर्णांशाने कधी घेता येईल का, याचा विचार एकदा केला म्हणजे वरीलसारख्या विचारातील विसंगती लक्षात येऊ शकेल.

एकच घटना अनेकांनी पाहिली आणि तिचे यथातथ्य वर्णन करावयास सांगितले, तर दोन व्यक्तींच्या वर्णनात कधीतरी सारखेपणा असणे शक्य आहे का ? प्रत्येकाची बुद्धी, ग्रहणशक्ती, धारणाशक्ती, स्मरणशक्ती, पाहिलेले व्यक्त करण्याची त्याची क्षमता, त्याला दिसलेल्या दृश्याची बाजू, याप्रमाणे एकाच घटनेची विभिन्न अंगे प्रत्येकाच्या निवेदनातून प्रकटतील, आणि तरीही त्या साऱ्यांच्या निवेदनापेक्षा 'सत्य' निराळेच असू शकेल. म्हणजेच 'इति-ह-हास' हे छातीठोकपणे सांगणे प्रायः अशक्यच आहे.

ही अवस्था जर डोळ्यांसमोर घडलेल्या घटनेसंबंधीची तर, भूतकाळात आपल्या अपरोक्ष घडलेल्या घटनेसंबंधाने, निव्वळ सत्य शोधीत असता, ते कितीही निर्विकारतेने, निःपक्षपातीने शोधले तरी सापडू शकेल असे कदापीही घडणार नाही. काही एका अद्‌भुत किमयेने भूतकाळच पुन्हा जशाच्या तसा उभा करण्याचे सामर्थ्य मानवास प्राप्त झाले तरच भूतकाळाचे काही अंशी आपणांला यथार्थ दर्शन घडू शकेल. मग अच्युतराव कोल्हटकरांनी 'माधवाश्रमात शिवाजी' आल्यानंतर लोकांची कशी धावपळ होईल, याचे जसे वर्णन केले आहे तसे आपले होईल. पण तसे होणार नाही याची खात्री असल्याने आपण निर्धास्त आहोत.

मग आपण भूतकालीन सत्य शोधतो म्हणजे काय करतो तर आपली बुद्धी, आपले संस्कार, आपले ग्रहपूर्वग्रह म्हणजेच आपल्या व्यक्तिमत्त्वातील गुणावगुण गृहीत धरून आपल्याला शक्य असेल तेवढे सत्य शोधण्याचा प्रयत्न करतो. आपल्या बुद्धीला झालेले सत्याचे दर्शन अतिशय मर्यादित असते, हे मात्र नेहमीच आपल्या लक्षात येत नाही. त्याबद्दलचा अहंकार, अट्टाहास, आग्रह, दुराग्रह वारंवार मानवाच्या हातून व्यक्त होत असताना दिसतात, त्या वेळी हे सारे मानवी आहे, असे केले नाही तर तो मानव कसला, असेच म्हणावे लागते !

भूतकालीन घटना म्हणजे सत्य नव्हे आणि त्या घटनाच जेथे यथार्थतेने जाणणे अशक्य असते, तेथे सत्याचा बाऊ करणे योग्य नव्हे, हे स्पष्ट करीत असता मला आमच्या प्राचीन वाङ्मयातील हत्तीच्या दृष्टांताची आठवण होते. आंधळ्याच्या गावी हत्ती येतो आणि तो पाहावयास आंधळे जातात. आणि मग प्रत्येक आंधळा हत्तीच्या ज्या ज्या अवयवास स्पर्श करतो, तो तो अवयव म्हणजेच हत्ती असे समजून भांडू लागतो. शेवटी तेथे असलेला एक डोळस त्यांचा भ्रमनिरास करतो, असा या दृष्टांताचा आशय आहे. सत्य-शोधनाच्या आपल्या कल्पनांच्या संदर्भात तो महत्त्वाचा आणि मोठा अर्थपूर्ण आहे, असे मला वाटते.

भूतकाळाचे यथार्थ ज्ञान होण्याच्या दृष्टीने आपण सारेच आंधळे आहोत, आणि तरीही तो 'पाहण्याची' प्रत्येकामध्ये ईर्षा आहे आणि त्या ईर्षेपोटी जे काही थोडेबहुत ज्ञान होते, तेच संपूर्ण सत्य मानण्याची चूक आपण नेहमीच करीत असतो. त्या दृष्टांतातल्याप्रमाणे डोळस मात्र खऱ्या अर्थाने कोणीच नसतो. अगदी इतिहासकार, शास्त्रकार व वेदांतीदेखील नसतो. तो तसा असतो असे म्हणण्यात तात्त्विकदृष्ट्या वस्तुस्थितीचा विपर्यास मात्र आपण करीत असतो.

तेव्हा जे अगदी अशक्यप्राय आहे, तेच जाणण्याची, साध्य करून घेण्याची आपली नित्य धडपड चालू असते. म्हणजेच निरनिराळ्या प्रकाराने

भूतकाळ न्याहाळण्याची मानवी मनाची एक आत्यंतिक प्रेरणा असते आणि त्या प्रेरणेपोटीच तो इतिहासाची पाने चाळायला लागतो. त्यामध्ये सत्यासत्यतेचा विवेक काही मर्यादित प्रमाणातच करता येतो, याची सामान्यांना फार मर्यादित स्वरूपात जाणीव असते.

तात्त्विक दृष्टीने सत्यशोधन अशक्य आहे, हे जरी खरे असले तरी लोक-व्यवहार हे शास्त्रीय सत्याच्या जाणिवेने होत नसून ते लौकिक सत्याच्या जाणिवेने होत असतात. यासंबंधीचा आपल्या संस्कृत साहित्यशास्त्राचा दृष्टिकोण कसा अतिशय मूलगामी आहे, हे मागे भामहादी साहित्यशास्त्रकारांच्या विवेचनातून दाखविले होते. त्याचे या ठिकाणी पुन्हा स्मरण करून द्यावेसे वाटते.

इतिहासाचे प्रयोजन आणि प्रेरणा ही शास्त्रीय सत्याची नसून लौकिक सत्याची असते आणि त्यामुळे भूतकालीन घटनासंबंधी प्रत्येकाची जी एक धारणा असते, ती ज्याची त्याच्यापुरती आणि ज्याची त्याच्या दृष्टीने सत्यच असते. कारण मूळ घटना तर केव्हाच घडून गेलेली असते आणि निसर्गक्रमाच्या दृष्टीने त्या घटनेतील सत्यासत्याचा शोध घेण्याची खुद्द निसर्गाला कसली आवश्यकता नसते आणि त्याला त्याची कसली जाणीवही नसते. निसर्ग स्वतः आपल्या हाल-चालीतील कार्यकारणभाव कधी शोधीत नाही. त्या दृष्टीने निसर्ग आंधळा आहे, अचेतन आहे. त्याच्या गतीमुळे नित्य घडणाऱ्या घटनांत त्याला म्हणून काही अर्थ नसतो.

त्या घटनेतील अर्थ पाहण्याची प्रेरणा ही मुख्यत्वेकरून मानवाची असते. त्याच्या चैतन्यतत्त्वामध्ये त्या घटनेबद्दलच्या काही संवेदना सतत त्याला जाणवत असतात, आणि त्याला नित्य प्रतीत होणाऱ्या जाणीवा व संवेदना यांच्यामुळे त्याचे जीवन एकसारखे घडत असते.

आता मनुष्य ज्या काळात आणि ज्या युगात वावरत असतो त्या युगाचा त्याच्या एकंदर व्यक्तिमत्त्वावर इतका प्रभाव असतो की, तो ज्या वेळी भूतकाळाकडे दृष्टिक्षेप टाकून त्याचे आकलन करू पाहतो, त्या वेळी साहजिकच तो अपरिहार्यपणे वर्तमानकाळाच्या चष्म्यातूनच भूतकाळाकडे पाहत असतो. भूतकाळाचे यथार्थ आकलन करण्यासाठी प्रत्येक मनुष्यावर पडलेली ही फार मोठी मर्यादा असते. त्यामुळे प्रत्येक युगात इतिहास लिहावयास बसलेला इतिहासकार व ऐतिहासिक नाटककार समकालीन कल्पना भूतकाळावर सारख्या आरोपित करीत असतो. असे करू नये, याची जाणीव त्याला क्वचितच असते आणि जरी थोडीफार तशी

जाणीव असली तरी वर्तमानाच्या कचाटयातून पूर्णपणे सुटणे सुतराम शक्य नसते. त्याचा परिणाम म्हणूनच, प्रत्येक युग हे इतिहासाकडे आपल्याला शक्य असलेल्या कल्पनेतून पाहते. त्यामुळे पिढीपिढीला इतिहास बदलत जातो. इतिहास बदलत जातो म्हणजे इतिहासातील घटनांचा प्रत्येक पिढी स्वतःच्या मगदुराप्रमाणे, आवडीनिवडीप्रमाणे अर्थ लावीत असते, भाष्य करीत असते. प्रत्येक पिढीचा इतिहास, प्रत्येक पिढीची समीक्षा आणि एकंदर वाङ्मय आपोआपच निराळे बनत जातात. ते बदलायचे नाहीत, असे कोणाला ठरविता येत नाही, कारण त्यांवर खऱ्या अर्थाने कोणाचे नियंत्रण नसते. मग प्रत्येक पिढी भूतकालीन इतिहास, वाङ्मय, व्यक्ती, ग्रंथकार यांचा नवा अर्थ लावते, असे म्हणण्याची पद्धत आहे. प्रत्येक युगाचा जगाकडे स्वतःच्या भूमिकेतून पाहण्याचा स्वतंत्र असा ' युगधर्म ' च असतो.

इतिहासकार, आणि इतिहासावर आधारलेल्या कलाकृती साकार करणारे कलावंत अशा रीतीने सतत इतिहासाला स्वकालयोग्य कलाटणी देण्याचे कार्य करीत असतात. जुन्या काळाची भाषा ज्याप्रमाणे कालबाह्य ठरल्यामुळे सर्वसामान्यांच्या आवाक्याबाहेरची असते, त्याप्रमाणेच जुने आचारविचार, रूढी, नीतिनियम, धर्मनियम व राज्यपद्धती हेही कालबाह्य होऊन विस्मृतीच्या दाट धुक्यात दडून राहतात. त्या सर्वांनाच शोधून त्यांचे यथार्थ दर्शन घडविणे सत्यशोधनाइतकेच दुर्घट असते आणि त्याचा बारकाईने यथार्थ स्वरूपात शोध घ्यायचा म्हटले तरी सर्वसामान्य जनतेला त्याचे काही सोयरसुतक नसते. त्यामुळे इतिहास हा नेहमी समकालीनांच्या भावना व्यक्त करीत असतो (All history is contemporary) असे म्हणण्यात येते.

आता इतिहासकार हा इतिहास लिहितो म्हणजे त्याला काही आधार हे हवेतच. जुने कागदपत्र, शिलालेख, तवारिखा, बखरी इत्यादी साधनसामुग्री जमवून मग त्यातूनच इतिहासकारला आपला ' इतिहास ' साकार करावा लागतो. सर्वस्वी कल्पनेतून कधी इतिहास लिहिला जात नाही, आणि इतिहासकाराने काही लिहून ठेवलेले असल्याशिवाय ऐतिहासिक कादंबरीकार किंवा नाटककार काहीही निर्माण करू शकणार नाही. अशा रीतीने इतिहासकार व ऐतिहासिक नाटककार हे दोघेही आपापल्या परीने परावलंबी आहेत. या परावलंबत्वामधील प्रामाण्यामध्ये (Degree) मोठा फरक असल्याने दोघांच्या कृती निरनिराळ्या ठरतात.

भूतकाळाकडे इतिहासकार का वळतो याचे कारण त्याला ऐतिहासिक तत्त्व शोधावयाचे असते, असे थोडक्यात देता येईल. थोर पुरुषांची चरित्रे म्हणजे

इतिहास; इतिहासाची पुनरावृत्ती होते, हे इतिहासाच्या अभ्यासाने कळते; किंवा इतिहासाच्या अवलोकनाने ह्या जगात काही परमेश्वरी न्याय आहे याची प्रचीती येऊन जगण्यास बळ येते, इत्यादी श्रद्धा व भावना यांच्या उद्रेकातून व्यक्त झालेले विचार क्षणभर दूर ठेवून भूतकालीन मानवी जीवनाच्या सर्व अंगोपांगांचे सम्यक्‌दर्शन म्हणजे इतिहास असे थोडक्यात म्हणता येईल. इतिहासाकडे आपण भूतकालीन मानव शोधण्यासाठी म्हणजे मानवी जीवनाचे तत्त्व शोधण्यासाठीच वळतो आणि मग आपल्याला ह्या भूतकालीन मानवी जीवनाची कितीतरी अंगे दिसू लागतात. कधी मानवी जीवन काही विशिष्ट भौगोलिक प्रदेशात अधोगतीच्या गर्तेत सापडले आहे तर कधी ते उर्ध्वगामी आहे, कधी दैवाच्या तडाख्यात सापडून तिचा चुरडा झाला आहे, तर कधी स्वप्रयत्नाने तिने काही काळ दैवावर मात केली आहे इत्यादी किती प्रकारांनी म्हणून त्याचे दर्शन घडते, हे पाहण्याचे विलक्षण कुतूहल आपल्यामध्ये असते. ह्या कुतूहलाची पूर्ती करण्यासाठी इतिहासकार नाना प्रकारची साधने जमवितो, त्यांचा अर्थ लावतो, जिथे साधनांची वाण असते तेथे अन्यमार्गाने त्या काळाचा, त्यांतील घटनांचा अर्थ लावता येतो का हे पाहतो. त्यासाठी व्रत म्हणून आधाराशिवाय बोलायचे नाही असे ठरवितो. साधनांमध्येही गौण-प्राधान्यभाव ठरवितो आणि त्या साधनांतून त्याला जे काही दिसेल त्याची तो आपल्या कुवतीप्रमाणे मांडणी करतो. एका विशिष्ट कालखंडाचे असंख्य साधनांच्या साहाय्याने त्याला तत्त्वविवेचन करावयाचे असल्याने त्या काळाचे प्रतिनिधिभूत दर्शन घडविता येईल अशा रीतीने त्याला साधनांचा उपयोग करून घ्यावा लागतो. त्या काळातील प्रमुख व्यक्ती, महत्त्वाच्या राजकीय घटना यांच्यामध्ये त्या त्या देशाचे प्रतिबिंब (Nation in a little) पडले असल्यामुळे तो त्यांच्यावरच आपले लक्ष केंद्रित करतो. इतिहास हा मुख्यत्वेकरून राजकीय स्वरूपाचा का असतो, याचे कारण हेच. राजसत्ताक पद्धतीमुळे राजा काळ घडवितो (राजा कालस्य कारणम्) अशी परिस्थिती शेकडो वर्षे जवळजवळ जगभर होती.

राजेराजवाड्यांची चरित्रे, लढाया व युद्धे यांची वर्णने करण्याच्या बाबतीत इतिहासकाराचे लक्ष ज्या वेळी केंद्रित होते, त्या वेळी त्या कालखंडातील श्रेष्ठ व्यक्तींच्या वैयक्तिक व सामाजिक जीवनासंबंधीच्या चित्रणाकडे त्याचे दुर्लक्ष होते. त्यांच्या व्यक्तिगत जीवनासंबंधी तो जिज्ञासा असूनही फारशा खोलात जात नाही आणि म्हणूनच अशा प्रकारची साधने अगोदर कोणी फारशी लिहून ठेवीत नाही आणि जरी काही प्रमाणात ती साधने उपलब्ध झाली तरी इतिहासकार राजकीय स्वरूपाच्या नाट्यपूर्ण घटनांनीच इतका आत्मतृप्त असतो की, तो अशा साधनांचा फारसा वापर करीत नाही. इतिहासकाराने उपेक्षित

म्हणून दूर सारलेल्या अशा कित्येक साधनांतूनच ऐतिहासिक कलाकृती साकार होत असताना दिसतात. कारण नाटककाराला ऐतिहासिक व्यक्तींमध्ये मोठे कुतूहल असते. इतिहासकारालाही ऐतिहासिक व्यक्तींमध्ये कुतूहल असतेच. परंतु त्या व्यक्तींचा तत्कालीन समाजजीवनावर कोणता परिणाम झाला, हे तो पाहात असतो. त्यामुळे इतिहासकार मोठ्या व्यक्तींच्या हालचालींतून त्यांच्या स्वभावाचे दर्शन घडवितो तर कादंबरीकार किंवा नाटककार त्या व्यक्तींच्या व्यक्तिमत्त्वाचा शोध घेण्याची धडपड करतो. आणि अशा व्यक्तिमत्त्वाच्या शोधामध्ये इतिहासकालीन व्यक्तींचे भावजीवन उलगडून दाखविण्याची त्याची जिद्द असते. हे भावजीवन उलगडून दाखविण्यासाठी इतिहासकाराने ज्यांचा केवळ उल्लेख केला, अशा व्यक्तींच्या वैयक्तिक व सामाजिक स्वरूपाच्या घटनांवर त्याचे लक्ष केंद्रित होते. इतिहासकाराच्या दृष्टीने साधारणपणे जी दुय्यम साधने असतात, ती नाटककाराच्या दृष्टीने फार महत्त्वाची असतात. अस्सल पत्रव्यवहार, समकालीनांनी लिहिलेले इतिहासग्रंथ, शिलालेख इत्यादी साधनांना इतिहासकार नेहमीच महत्त्व देतो, तर दंतकथा, आख्यायिका इत्यादी साधने दुय्यम प्रतीची असल्याने त्यांचा उपयोग करावा लागल्यास तारतम्याने करण्याची इतिहासकाराची दृष्टी असते.

दंतकथांतून आणि आख्यायिकांतून एखाद्या समाजाचे वा व्यक्तींचे अंतरंग अतिशय परिणामकारक रीतीने प्रगटत असते. सुभाषिते आणि म्हणी ही ज्याप्रमाणे जीवनातील अनुभवाचे सार उत्कटतेने, परिणामकारकतेने व सूत्रबद्धतेने व्यक्त करतात, त्याचप्रमाणे दंतकथांतून आणि आख्यायिकांतून समाजाचे अंतरंग प्रगटत असते.

बुद्धीने, तर्काने किंवा यथातथ्य वर्णन करण्याच्या प्रतिज्ञेने जीवनातील प्रत्येक गोष्टीचा उलगडा होत नाही. त्यासाठी वेळोवेळी श्रद्धा, कल्पनाशक्ती व अतिशयोक्ती यांचा वापर करावा लागतो. दंतकथांमध्ये या सर्वांचा समुच्चय झालेला असतो. कित्येक वेळेला बदलत्या समाजानुसार व्यक्ती किंवा समाज यांच्याबद्दलच्या कल्पना बदलत राहतात, परंतु दंतकथांच्या आणि आख्यायिकांच्या रूपाने त्यांची मुख्य वैशिष्ट्ये समाजाच्या मनात वज्रलेप होऊन जातात. उदाहरणार्थ— मूळ रामायणातील रामाचे चित्रण आणि त्यानंतर शेकडो वर्षांत निरनिराळ्या युगात रामपर जे वाङ्मय निर्माण झाले, त्यात कालमानानुसार किती फरक पडत गेले हे पाहून गंमत वाटते. मला तर कित्येक वेळेला दोन निरनिराळ्या कृतींतील एकच व्यक्ती एकच राहाते का असा विचार पडतो. दुष्यंत-शकुंतलेची मूळ महाभारतातील कथा, कालिदासाने लिहिलेल्या अभिज्ञानशाकुंतलाची कथा आणि मुक्तेश्वराने चित्रिलेली कथा यांमध्ये किती फरक आहे ! मूळ रामायण, एकनाथांचे रामायण, तुलसी रामायण, जैन रामायण, अध्यात्म रामायण यांमध्ये इतका

काही फरक पडत गेला आहे की, सांगता सोय नाही. त्या प्रत्येकातील 'राम' निराळा आहे. मला तरी तो सारखा निराळा वाटत आला आहे. परंतु समाजाच्या दृष्टीने हे सारे दुष्यंत व राम एकच आहेत. आल्डस् हक्सलेने एका प्राचीन चिनी कवीच्या ओळींचे रूपांतर खालीलप्रमाणे दिले आहे—

"The one moon reflects itself
whenever there is a sheet of water.
And all the moons in the water
are embraced within the one moon

जेथे जेथे एखादा जलसंचय आहे, तेथे तेथे ह्या एका चंद्राचे प्रतिबिंब पडते आणि पाण्यामधले हे सारे चंद्र त्या एकाच चंद्रामध्ये सामावलेले आहेत."[४७] त्याचप्रमाणे ललित वाङ्मयामध्ये इतिहासातील मूळ कृतींची अनेक प्रतिबिंबे आविष्कृत झाली तर ती मुळातूनच उत्क्रांत होत असतात.

मूळ इतिहासातील प्रसंग किंवा व्यक्ती यांच्यांत कितीही बदल होत गेले तरी मूळचे हृद्गत कायम राखण्याचे कार्य ह्या दंतकथांच्या रूपाने होत असते. कल्याणच्या सुभेदाराच्या सुनेसंबंधीची शिवचरित्रात येणारी हकीकत ही एक दंतकथा आहे. म्हणजेच ती काल्पनिक आहे. कारण जेधे शकावली, शिवभारत किंवा अस्सल ऐतिहासिक कागदपत्रांतून या रम्याद्भुत घटनेचा निर्देश नाही. परंतु ही दंतकथा बहुतेक बखरींतून मात्र हटकून आढळते. किंबहुना खाफीखानासारखा सनातनी मुसलमान इतिहासकारही ही घटना सांगून शिवाजीच्या नीतिमत्तेची तारीफ करतो.[४८] ही कथा कितीही काल्पनिक असली तरी ह्या एका दंतकथेवरून शिवाजीच्या चारित्र्यावर व व्यक्तिमत्त्वावर जेवढा प्रकाश पडतो तेवढा मोठा ग्रंथ लिहूनही पडणार नाही, हे उघड आहे. मराठी संतांच्या कार्याचे मूल्यमापन न्या. मू. रानड्यांइतके साक्षेपी व योग्य रीतीने कोणालाच करता आले नाही. त्यांनी संतविषयक चमत्कारिक स्वरूपाच्या दंतकथांबद्दल लिहिले आहे की, "या कथा महाराष्ट्रातील संतमहंतांच्या शिकवणीचे रहस्य मनोरंजकतेने अभ्यासूंना पटविणाऱ्या आहेत."[४९]

इतिहासकार व नाटककार हे दोघेही भूतकाळाकडे जेव्हा वळतात, तेव्हा दोघांनाही त्याचे जबरदस्त आकर्षण असते म्हणूनच. परंतु त्या आकर्षणाचे प्रमाण व पद्धत मात्र निराळी असते आणि साधनांमध्येही फरक असतो. ऐतिहासिक नाटक किंवा कादंबरी म्हणजे अशा रीतीने एक इतिहासाचाच प्रकार असतो. बटरफील्ड म्हणतो—

> " If we find nothing else we find the sentiment of history, the feeling of the past,...... therefore, the historical novel is a "form" of history. It is a way of treating the past." [१०]

नवीन संशोधनामुळे जुन्या दंतकथा ह्या संपूर्णपणे कल्पित आहेत, हे लक्षात येऊनही, त्या कालबाह्य ठरविण्याइतके इतिहासकाराचे वा नाटककाराचे सामर्थ्य असल्याशिवाय त्यांना धक्का पोहोचू शकत नाही व नवीन संशोधनावर आधारलेल्या व नवीन कल्पना वापरलेल्या नाट्यकृती परिणामकारक होऊ शकत नाहीत. नवीन संशोधन इतिहासरूपाने रूढ झाल्याखेरीज जुन्या कल्पना समाजमनातून काढणे फार कठीण असते. हे कार्य मुख्यत्वेकरून इतिहासकाराचे असते. त्यांनी आपले कार्य केल्याखेरीज नाटककाराने हे संशोधनाचे काम करू जाणे नेहमी धोक्याचे असते. असा धोका कलावंतांनी पत्करू नये. " लोकांची एखादी समजूत इतिहासाच्या दृष्टीने मिथ्या असली तरी काव्याने त्या समजुतीची उलथापालथ करण्याचा प्रयत्न केल्यास ते दोषास पात्र होईल. " असा इशारा रवींद्रनाथ टागोरांनी देऊन ठेवला आहे, तो याच भूमिकेतून. [११]

सामान्य स्वरूपाच्या आख्यायिकांमुळे कित्येक महत्त्वाच्या घटनांवर व व्यक्तिमत्त्वांवर प्रकाश पडत असल्याने चतुर व कल्पक इतिहासकारांना त्यांचा वापर करून घ्यावाच लागतो. " प्रसिद्ध इतिहासकार फ्रॉयूड याने ' नॉर्मन विजय ' या नावाचा एक उत्तम ऐतिहासिक ग्रंथ लिहिला आहे. " त्याने आपल्या अनुभवाची ही गोष्ट लिहिली आहे—

> " नार्मन राजांपैकी दुसरा हेन्री याच्या काळचा इतिहास लिहिताना त्याच्या मनापुढे एक कोडे उभे राहिले. दुसरा हेन्री व टॉमस ए बेकेट यांचे पूर्ववयात फार संलग्नमत होते. हेन्री हा राजा व बेकेट हा त्याचा आवडता मित्र. अशा प्रकारचे दोघांचे नाते कितीतरी दिवस असताना व राजानेच आपला आवडता मित्र व आपला पक्षपाती म्हणून त्याला कँटरबरीचा आर्चबिशप निवडल्यानंतर थोडक्याच दिवसांत त्यांच्यामध्ये भांडण उत्पन्न होऊन एक-मेकांमध्ये इतके वितुष्ट पडले की, रागाच्या भरात राजाने टॉमस ए बेकेट जगातून नाहीसा होईल तर बरे, असे उद्गार काढले व त्याच्या हुजऱ्यांनी टॉमसचा खून केला. या भांडणाची व वितुष्टाची मीमांसा व टॉमसचा स्वभाव याचे आपल्याला कित्येक दिवस गूढ पडले होते व ते गूढ या कारकीर्दीवरील एका नाटकातील प्रसंगावरून उलगडले असे फ्रायड्ने म्हटले आहे. नाटकातील प्रसंग असा— दुसरा हेन्री व टॉमस एकदा बुद्धिबळे खेळावयास बसले होते. डाव अगदी रंगात आला होता. इतक्यात टॉमसने एका मोहरेचा डाव टाकला, त्यायोगे सर्व

डाव आपल्या अंगावर येणार असे राजाला दिसून आले व म्हणून राजाने टॉमसला एवढे मोहरे माघारे घेण्यास सांगितले. टॉमस तसे करीना. राजाने त्याला परोपरीने विनविले, मोठ्या देणग्या देऊ केल्या, जहागिरीची लालूच दाखविली, आपल्याबद्दलच्या प्रेमाची आठवण दिली; सारांश, राजाने जंग जंग पछाडले, पण टॉमस काही आपले मोहरे मागे घेईना. तो म्हणे, "मी या वेळी तुमच्या खेळातील प्रतिस्पर्धी आहे; या मोहऱ्याच्या डावाने माझी सरशी होत आहे. या वेळी मी आपण राजा व मी आपला नोकर हा संबंध ओळखीत नाही. या वेळी आपल्या प्रेमाचे मला काही वाटत नाही. या वेळी मी जहागिरीकडे पाहत नाही. हातातले काम खेळात जय मिळविण्याचे व तो जय माझ्या आटोक्यात आला असता मी कालत्रयीही माझा डाव मागे घेणार नाही." ज्या वेळी जे काम हाती घेतले ते उत्तम तऱ्हेने तडीस नेणे हेच आपले खरे कर्तव्य आहे. या टॉमसच्या स्वभावावर आपल्याला या प्रसंगाने प्रकाश पडला व त्याच्या पुढल्या आयुष्यातील कृतीचे कोडे त्यायोगे तेव्हा उकलले, असे फायड्ने पुढे म्हटले आहे." [५२]

अशा तऱ्हेच्या आख्यायिका व दंतकथा यांतूनच मुख्यत्वेकरून ऐतिहासिक कादंबऱ्या व नाटके साकार होतात. शिवाजीने तोरणा किल्ला घेऊन स्वराज्याचे तोरण बांधले, वाघनखे पोटात खुपसून त्याने अफझलखानाचा वध केला, शहाजीला आदिलशहाने अटक करून भिंतीत चिणावयास सुरवात केली, दादोजी कोंडदेवाने आत्महत्या केली, शिवाजीने मिठाईच्या पेटाऱ्यात बसून आग्ऱ्याहून पलायन केले, आनंदीबाईने ध चा मा केला, रामशास्त्र्याने भर दरबारात राघोबास देहान्त प्रायश्चित्ताची शिक्षा सांगितली, संभाजीने औरंगजेबासमोर, "तुझी कन्या दिली तर मी मुसलमानी धर्म स्वीकारीन" असे बाणेदार उत्तर दिले, इत्यादी साऱ्या एकजात दंतकथा आहेत. त्यांना इतिहासाचा कसलाही आधार नाही. तरी देखील ह्या साऱ्या दंतकथांवर कितीतरी नाटके व कादंबऱ्या लिहिल्या गेल्या आहेत. हरिभाऊ आपट्यांनी तर विजयनगरच्या इतिहासाबद्दल उपलब्ध झालेली माहिती दूर सारून 'मॉडर्न रिव्ह्यू'मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या एका दंतकथेवरून 'वज्राघात' ही मराठीतील सर्वश्रेष्ठ ऐतिहासिक कादंबरी लिहिली आणि प्रस्तावनेत पहिलेच वाक्य लिहिले की, "ऐतिहासिक कादंबरीचे आधारस्तंभ इतिहास व दंतकथा." [५३]

ऐतिहासिक नाटक हा जसा इतिहासाचा एक प्रकार असतो तसेच ते एक नाटक असते. आणि नाटक म्हटले, की तेथे ह्या स्वतंत्र वाङ्मयीन प्रकाराची बंधने आली. इतिहासावर आधारलेले संविधानक घेतले तरी शेवटी 'दृश्य व श्राव्य काव्य' म्हणून त्याला नाटकाच्या चौकटीत बसवावे लागते आणि अशा रीतीने नाटकाचे माध्यम स्वीकारल्यानंतर नाटककार म्हणून तो सर्जनशील

कलावंत बनतो आणि त्याला इष्ट तो परिणाम घडवून आणण्यासाठी बरेच स्वातंत्र्य प्राप्त होते. ऐतिहासिक नाटक हा संमिश्र वाङ्मयप्रकार आहे. एकीकडून इतिहासाचे व दुसरीकडून नाटक ह्या वाङ्मयीन प्रकाराचे बंधन त्याला सांभाळावे लागते म्हणूनच त्याचे स्वरूप दुहेरी आहे, संमिश्र आहे, असे म्हटले पाहिजे.

नाटककार हा सर्जनशील कलावंत असतो, आपल्या प्रतिभेच्या सहाय्याने भूतकाळाचे परिणामकारक चित्र रंगविण्यासाठी तो आवश्यक ते स्वातंत्र्य घेतो, म्हणजे काय करतो, हेही अधिक स्पष्ट केले पाहिजे. कोणत्याही गोष्टीची यथार्थ कल्पना देण्याचे असाधारण सामर्थ्य असलेल्या अभिनवगुप्ताने यासंबंधात अगदी सूत्रबद्ध रीतीने सांगितले आहे—

"तत्रापि तत्र प्रीतिरेव प्रधानम् । अन्यथा प्रभुसंमितेभ्यो वेदादिभ्यो मित्र-संमितेभ्यश्चेतिहासादिभ्यो व्युत्पत्तिहेतुभ्यः कोऽस्य काव्यरूपस्य व्युत्पत्तिहेतो–र्जायासंमितत्वलक्षणो विशेष इति प्राधान्येनानन्द एवोक्तः । चतुर्वर्गव्युत्पत्तेरपि चानन्द एव पार्यन्तिकं मुख्यं फलम् ।" [५४]

अभिनवगुप्ताने येथे शास्त्र, इतिहास व काव्य या तिहींतला फरक फार चांगल्या रीतीने स्पष्ट केला आहे. शास्त्र म्हणजे वेदादी हे प्रभूशी तुलावे या योग्यतेचे. त्यामध्ये यत्किंचितही बदल अभिप्रेत नाही. इतिहास मित्राशी तुलावा अशा प्रकारचा. एखाद्या परममित्राशी चर्चा करावी त्याप्रमाणे इतिहासकार उपलब्ध साधनसामुग्रीला वाट पुसत सत्याचा शोध घेत असतो; परंतु काव्यामध्ये मात्र प्रीती हीच प्रधान असते. प्रीती म्हणजे आनंद. हा आनंद कसा तर जायासंमित; म्हणजे आर्यपत्नी ज्याप्रमाणे आपल्या विभ्रमांनी, आपल्या प्रत्येक कृतीतून पतीला सहजगत्या किती तरी जीवनविषयक जाणिवा करून देऊन त्याचे व्यक्तिमत्त्व समर्थ करीत असते. आणि त्याला क्षणोक्षणी नवनवा आनंद देत असते. त्याप्रमाणे काव्य मार्मिकपणे, मनोरंजक रीतीने आणि ध्वनिगर्भ आशयाच्या साहाय्याने मानवी मन हर्षोत्फुल्ल करून सोडते.

त्यासाठी कवी हा देखील वेदज्ञ व इतिहासकार यांच्यांप्रमाणे व्युत्पन्न असावा लागतो, याची जाणीवही अभिनवगुप्ताने दिलेली आहे. ऐतिहासिक नाटककाराला आवश्यक असणारी व्युत्पन्नता कोणती तर त्याला ज्या प्रकारच्या भूतकाळात वाचकांना न्यावयाचे असते, त्याचे यथार्थ चित्र रेखाटण्यासाठी तत्कालीन भाषा, रीतीरिवाज, शिल्प, वास्तू, आचार-विचार यांचे चांगले ज्ञान असावे लागते. इतिहासकारापेक्षाही नाटककाराची व्युत्पन्नता याबाबतीत मोठी असावी लागते. कारण इतिहासकार ऐतिहासिक कागदपत्रांच्या साहाय्याने स्थूल अशा राजकीय घटनांचे चित्र रेखाटून मोकळा होतो, तर नाटककाराला त्या घटना जिवंत

करावयाच्या असतात. त्यांच्यांत तपशील भरण्यासाठी त्याला म्हणूनच अनेक गोष्टींचे ज्ञान असावे लागते. उदाहरणार्थ, शिवाजीचा राज्याभिषेक ही घटना इतिहासकार व नाटककार कशा रीतीने रंगवतात, हे थोडक्यात सांगितले म्हणजे नाटककाराच्या जबाबदारीची कल्पना येईल. इतिहासकार शिवाजीचा राज्याभिषेक केव्हा व का झाला हे सांगून त्याच्या राजकीय परिणामाची कल्पना देईल. त्यासाठी त्याला ऐतिहासिक कागदपत्रांचा जागजागी आधार घ्यावा व द्यावा लागेल. याउलट नाटककार हा राज्याभिषेक कशा रीतीने झाला इकडे सारे लक्ष केंद्रित करील. मग त्याच्या दृष्टीने रायगडाला, त्याच्या परिसराला मोठे महत्त्व प्राप्त होईल, किंबहुना ' रायगड ' हीही त्याच्या दृष्टीने एक महत्त्वाची व्यक्तिरेखा ठरेल. मग त्या वास्तूमध्ये हालचाल करणारी माणसे तो शोधील. त्यांचे हर्षामर्ष, रागद्वेष, आशा-आकांक्षा यांचे चित्र रंगविण्यासाठी इतिहासकाराने पुरविलेल्या माहितीचा केवळ पार्श्वभूमीदाखल तो उपयोग करील आणि मग सद्यःकालीन समाजात वावरत असल्याने, निरीक्षणाने व स्वानुभवाने मनुष्यस्वभावाचे जे ज्ञान झाले त्याला असेल, त्याच्या आधारावर तो भूतकाळातील माणसे रंगवील. आजचा पडका, निर्मनुष्य रायगड पाहता पाहता त्याच्यातून तो भूतकाळाच्या रायगडावर पदार्पण करील, त्या काळातील माणसांचे पोषाख, हालचाली काही निराळ्या आहेत, याच्या जाणिवेने तो तशा रीतीने काही निराळेपण वर्णिण्याचा प्रयत्न करील.

भूतकाळचे चित्र रंगविण्यासाठी त्याला व्युत्पत्तीची, अभ्यासाची आवश्यकता आहे, परंतु प्रतिभेच्या साह्याने भूतकाळचे कल्पित चित्र रंगविण्याकडे बहुतेक नाटककारांचा कल असल्याने ते शेवटी आजची भाषा, आजचा माणूस, आजच्या वास्तू, आजचे आचारविचार यांनाच भूतकाळात नेऊन बसवितात आणि त्यामुळे कित्येक वेळेला मोठ्या गमती निर्माण होतात. परंतु नाटकाराला त्याची फारशी क्षीती नसते, कारण त्याचे नाटक पाहायला येणाऱ्यांच्या दृष्टीने त्याचे असे करणेच योग्य आहे, हे त्याला कळून येते. भूतकालीन भाषा जशीच्या तशी वापरता येत नाही आणि जरी एखाद्याने खूप परिश्रमाने अभ्यासून तिचा आपल्या नाटकात उपयोग केला तर ती जनतेच्या दृष्टीने अनाकलनीय ठरते. जुन्या आचारविचारांचे यथार्थ दर्शन घडविण्याचा प्रयत्न केल्यास आजचे प्रेक्षक भांबावून जातात. अशा रीतीने भूतकाळाचे यथार्थ चित्र रंगविण्याच्या अट्टाहासात, भूतकाळ वास्तव स्वरूपात उभा करण्याच्या हव्यासापायी कलाकृती व प्रेक्षक यांतील ' संवाद ' तुटतो आणि म्हणूनच फारसा खोलात न जाता नाटककार किंवा कादंबरीकार आपली कृती आकर्षक करण्यासाठी वाचकांच्या मनातील ऐतिहासिक प्रसंग व पात्रे यांच्याबद्दलच्या स्वाभाविक कुतूहलाचा उपयोग करून घेतो, असे जॉर्ज सेंट्सबरी याने म्हटले आहे."[५५]

नाटककाराच्या या स्फूर्तीमुळे भूतकाळ जिवंत होतो, इतिहासाने जे सांगितलेले नसते ते स्पष्ट होते आणि इतिहासातील चिकटलेली पाने उलगडतात, असा कित्येक वेळेला युक्तिवाद करण्यात येतो. परंतु हाडाच्या इतिहासकाराला इतिहासावर आधारलेल्या कलाकृतींमधून नानाप्रकारच्या विसंगती क्षणोक्षणी दिसू लागतात. भूतकाळाच्या चित्रणात रंग भरण्यासाठी काल्पनिक पात्रे, आधुनिक भाषा इत्यादिकांचा वापर करण्यास नाटककारास पूर्ण मुभा असते. परंतु त्यामुळे मूळ इतिहासातील व्यक्ती आणि प्रसंग विकृत होता कामा नयेत, उलट ते जिवंत व बोलके होऊन मूळ इतिहास चांगला समजण्यास मदत व्हावयास हवी. अशा प्रकारची कृती निर्मिण्याची जबाबदारी फार मोठी असते. ती जबाबदारी एखादाच कलावंत पेलू शकतो. न. चिं. केळकरांना या बाबतीत 'तोतयाच्या बंडा'त यश आल्याचा निर्वाळा पट्टीचे विचक्षण व साक्षेपी इतिहाससंशोधक वासुदेवशास्त्री खरे यांनी दिला असल्याचे केळकरांनी नमूद केले आहे.[५६]

केळकरांसारख्या व्युत्पन्न पंडिताच्या बाबतीत व्युत्पत्ती व प्रतिभा यांचा असा मनोहर संगम घडविणे शक्य आहे. केवळ अभ्यासाने असे करणे शक्य आहे असे म्हणता येणार नाही.

केवळ प्रतिभेच्या साहाय्याने भूतकालीन वातावरणाचे चित्र रंगविण्याचा प्रयत्न करणे, किंवा केवळ साधनसामुग्रीवरच भिस्त ठेवणे, हे दोन्ही प्रकार केवळ एकांगी स्वरूपाचे होत. जातिवंत इतिहासकार आणि हाडाचा ललित लेखक यांना भूतकालीन वातावरणामध्ये सहजगत्या प्रवेश करण्यासाठी जणू काही एक प्रकारची भेदक किंवा दिव्यदृष्टी प्राप्त झालेली असते आणि तिच्यामुळेच एखादी किमया करावी इतक्या कुशलतेने ते वाचकांना इतिहासकालीन वातावरणामध्ये नेऊन सोडतात. अशा तऱ्हेची दिव्य दृष्टी असलेल्या कलावंताने निर्मिलेली ऐतिहासिक कलाकृती मोठी यशस्वी ठरते. या यशस्वितेमध्ये त्याच्या प्रतिभेच्या सामर्थ्याचाच मोठा भाग असतो. केवळ प्रचंड व्यासंगाने ते कधी जमणार नाही. आणि ही दृष्टी नसेल तर कलाकृती किती असमाधानकारक ठरते याची कल्पनासुद्धा करता येणार नाही असे बेलॉक नावाच्या टीकाकाराने म्हटले आहे.[५७]

दुर्दैव असे की, सामान्य इतिहासकार व सामान्य ललित लेखक यांच्यामध्ये या दृष्टीचा मोठ्या प्रमाणात अभाव असतो आणि त्यामुळे त्यांनी लिहिलेला इतिहास म्हणजे भूतकालीन राजकीय स्वरूपाच्या घटनांचे केवळ जंत्रीवजा निवेदन असते आणि त्यांच्या हातून निर्माण झालेली ऐतिहासिक ललितकृती म्हणजे भूतकालीन प्रमुख पात्रे व प्रसंग घेऊन रंगविलेले केवळ वर्तमानाचेच विसंगत चित्र असते.

२९८० ... ३१.३.७५

वस्तुतः वर्तमानयुगाच्या भूतकाळाच्या आकर्षणातूनच इतिहासाचा जन्म होतो, परंतु ही ओढ ‘ वर्तमाना ’च्या गरजेतून निर्माण झालेली असते; ‘ भूता ’च्या गरजेतून नव्हे; असे प्रख्यात इटालियन तत्त्वज्ञ बेनेदित्तो क्रोचे याने म्हटले आहे.[५८]

इतिहासाकडे आपण वर्तमानाच्या गरजेतून, वर्तमानाच्या चष्म्यातून पाहतो, हे जसे क्रोचेने सांगितले आहे, तसेच इतिहासाला “ शास्त्राची ” पदवी बहाल करता येईल का, यासंबंधी त्याने *History subsumed under the Concept of Art* या निबंधात चर्चा केली आहे ॲरिस्टॉटलने म्हटले होते की, इतिहासकार जे घडले तेच सांगतो, परंतु क्रोचे विचारतो की, जे घडले तेच सांगणे कोणाला तरी शक्य आहे काय ? ते अशक्यच आहे, ही गोष्ट पूर्णपणे लक्षात ठेवावयास हवी. मग इतिहासकार काय करीत असतो ? तर त्याच्या हाताशी असलेल्या साधन-सामुग्रीच्या साहाय्याने भूतकाळात काय घडले असेल यासंबंधी त्याच्या मगदुराप्रमाणे तर्क करीत राहतो. आणि म्हणूनच इतिहासकारही भूतकाळामध्ये जे घडले असेल, असे त्याला वाटते, त्याचेच शक्य व संभवनीय स्वरूपाचे चित्र रेखाटीत असतो.

क्रोचेच्या मताप्रमाणे, म्हणूनच, इतिहासाचे शास्त्राशी विशेष नाते नसून कलेशी आहे.[५९] त्यामुळे इतिहासकार आणि ऐतिहासिक कलाकृतीचा निर्माता यांच्या सीमारेषा एकमेकामध्ये विलीन होत असताना दिसतात.

इतिहासकार आणि ऐतिहासिक नाटककार हे दोघेही ज्या वेळी वर्तमानाच्या सान्या संस्कारांनिशी भूतकाळाकडे वळतात, त्या वेळी इतिहासकाराचे लक्ष मोठ्या प्रमाणात पुराव्यांवर असते, आणि त्याला भूतकाळाचे संभाव्य व शक्य अशा भूमिकेवरून जे चित्र रेखाटावयाचे असते, तेही मोठ्या प्रमाणात पुराव्यांवरच रेखाटण्याची त्याची दृष्टी असते. क्रोचेने म्हटले आहे की, “ History is never consturcted out of narratives, but always from narratives reduced to documents and treated as such ”[६०]

या उलट ऐतिहासिक नाटककार जो काही उपलब्ध पुरावा असतो, त्याचा उपयोग करून, त्यातून ऐतिहासिक वातावरण निर्माण करतो आणि त्या पुराव्याचे एकसंध, स्वयंपूर्ण अशा एखाद्या कलाकृतीत परिवर्तन करतो. म्हणजेच इतिहासकार हा अगोदर नाना तऱ्हेचे पुरावे संकलित करतो आणि त्यांतून एखाद्या कालखंडातील प्रातिनिधिक व्यक्ती व प्रसंग यांचे चित्र रेखाटून मानवी संस्कृतीच्या उत्कर्षापकर्षाचे निवेदन करतो. त्याच्या दृष्टीने इतिहासमीमांसेला किंवा प्रतिपादनाला फार महत्त्व असते. ऐतिहासिक नाटककार पुराव्याची मातबरी विशेष बाळगीत

नाही आणि आपल्याला इतिहासमीमांसा करावयाची आहे हीही त्याची भूमिका नसते, तर मुख्यत्वेकरून त्याला भूतकाळातील व्यक्ती आणि प्रसंग यांचे चित्रण रेखाटून प्रेक्षकांचे किंवा वाचकांचे मन काही काळ भूतकाळात खिळवून ठेवावयाचे असते.

एकीकडे सर्वभक्षक काळाच्या उदरात भूतकालीन घटना झपाट्याने लुप्त होत जातात, तर दुसरीकडे त्या यथार्थ स्वरूपात जाणण्याची मानवी मनाची एक विलक्षण ओढ असते. या ओढीतूनच इतिहास लिहिले-वाचले जातात आणि ऐतिहासिक ललितकृतीही याच ओढीतून जन्म घेत असतात. आपल्या आई-वडिलांचे एखादे जीर्ण छायाचित्र मोठ्या श्रद्धेने आपण घरी लावतो. त्यांच्या आवडी-निवडी, त्यांच्या जीवनातल्या महत्त्वाच्या घडामोडी कळाव्या अशी आपली तीव्र इच्छा असते. त्यांच्या काही वस्तू आपण मोठ्या जिव्हाळ्याने, श्रद्धेने जपून ठेवतो. ही जशी आपल्या कुटुंबियांबद्दलची आपली भावना असते तशीच समाज किंवा राष्ट्र यांचीही समाजाचे, राष्ट्राचे, शास्ते, नियंते यांच्यांबद्दलही असते. ज्यांनी इतिहास घडविला, ज्यांनी राष्ट्र घडविले अशा तऱ्हेच्या व्यक्ती व प्रसंग ह्यांच्यांबद्दल काही कळावे अशी समाजाची, राष्ट्राची भावना असते आणि या भावनेला वाट करून देण्याचे कार्य इतिहासकार व कलावंत करीत असतात. अशा तऱ्हेच्या व्यक्ती व घटना भूतकालीन असल्याने त्या विस्मृतीच्या, गूढतेच्या धुक्यात गुरफटलेल्या असतात. त्यामुळेच त्यांच्याकडे पाहताना आपोआपच एक अद्‌भुततेचे व रहस्य-मयतेचे वातावरण तयार होते. व्यक्ती वा प्रसंग जितके अलौकिक तितकी रहस्य-मयता व गूढता अधिक. त्यातही पुन्हा आपल्या राष्ट्रातील, आपल्या समाजातील, आपल्या संस्कृतीतील व्यक्तींबद्दलचा भूतकालीन पट उलगडत जातो, त्या वेळी आत्मीयतेमुळे, जिव्हाळ्यामुळे त्या रहस्यमयतेत एक हृद्यताही येते. ह्या हृद्यतेमुळे एरवी ज्या पडक्या किल्ल्यांच्या भिंती उजाड, भयाण, अचेतन असतात, त्या बोलक्या होतात आणि मग त्या पडक्या वास्तू ह्या केवळ वास्तू राहत नाहीत. आपल्या मनाला एकदम भूतकाळात नेणाऱ्या कोणी चैतन्यमय वस्तू बनतात. त्या तशा भासतात, याचे कारण आपली त्यांच्याबद्दलची श्रद्धा, आपल्या मनावरचे आपल्या भूतकालीन संस्कृतीचे संस्कार. ह्या सर्वांमुळे भूतकाळ हा परम आस्वाद्य बनतो. यालाच कोणी ' इतिहासरस ' या नावाने संबोधिले आहे.[२१]

हा इतिहासरस निर्माण करून इतिहासकार भूतकालीन संस्कृतीचे निदान करू पाहतो, तर ह्या ' इतिहासरसा 'ची परिणामकारक रीतीने निर्मिती करून वाचकांना उत्कट आनंद देण्याचे कार्य ऐतिहासिक ललित कृतीच्या लेखकाला करावयाचे असते. इतिहासकार आपला इष्ट तो परिणाम साधण्यासाठी साधनांच्या माध्यमातून भूतकाळाकडे पाहतो. त्यामुळे त्याच्यावर साधनसामुग्रीचा आधार

देण्याची मोठीच जबाबदारी असते. त्यामुळे साधनांबद्दलचा त्याचा विवेक सतत जागरूक असतो. ऐतिहासिक नाटककार हा इतिहासकाराने पुरविलेला निवेदनाचा 'कच्चा मसाला' म्हणून वापर करतो आणि माध्यम म्हणून इतर दृश्य व श्राव्य वस्तूंचा वापर करतो. ह्या माध्यमाचा उपयोग करून त्याला उत्कट आनंद देण्याचे कार्य करावयाचे असल्यामुळे इतिहासातील मुख्य व्यक्ती व प्रसंग यांना उठाव आणण्यासाठी तो ऐतिहासिक पार्श्वभूमीचा उपयोग करून घेतो. ही पार्श्वभूमी निर्माण करण्याकरिता संस्कृतीच्या इतर अंगांचा म्हणजे सामाजिक, धार्मिक व वाङ्मयीन घडामोडींचा उपयोग करून घेण्याकडे त्याचे लक्ष असते. उदा० — यादवकालीन इतिहासातील व्यक्तींचे चित्र रंगवायचे तर तो केवळ राजकीय स्वरूपाचा इतिहास पाहात नाही, तर लीळाचरित्रासारख्या, ज्ञानेश्वरीसारख्या ग्रंथांतून तत्कालीन समजाचे जे अनेकांगांनी चित्र प्रतिबिंबले आहे त्याचा उपयोग करून घेतो. शिवकालीन-पेशवेकालीन घटनांचे, व्यक्तींचे चित्र रंगविताना राजकीय दृष्टया अगदी क्षुल्लक वाटतील अशा अनेक प्रकारच्या पत्रव्यवहारांचा, तत्कालीन ग्रंथांतून प्रतिबिंबित झालेल्या चालीरीतींचा तो उपयोग करून घेतो. अशा वेळी सामाजिक चालीरीती, लोकभ्रम, दंतकथा यांच्यांकडे त्याचे अधिक लक्ष असते.

कोणतीही व्यक्ती वा प्रसंग स्वतंत्रपणे कधीच घडत नाही. ऐतिहासिक श्रेष्ठ व्यक्ती ह्या जरी इतिहास घडवीत असल्या, तरी परिस्थितीही त्यांना घडविण्याचे कार्य करीत असते, हे कवी किंवा साहित्यिक चांगल्या रीतीने लक्षात घेतो आणि म्हणून थोर व्यक्तींच्या जीवनावर तो ज्या वेळी प्रकाशझोत टाकू पाहतो, त्या वेळी साहजिकच तत्कालीन वातावरणाच्या पार्श्वभूमीवर त्या व्यक्तीच्या व्यक्तिमत्त्वाचा वेध घेण्याचा तो प्रयत्न करतो. भूतकाळाबद्दलचे आकर्षण आणि थोर व्यक्ती व प्रसंग अगदी जवळून पाहण्याची मानवी मनाची ओढ ह्या दोन्ही गोष्टी ऐतिहासिक नाटकांतून साध्य होतात. ऐतिहासिक कलाकृतीच्या लोकप्रियतेचे रहस्य यातच दडलेले आहे. अद्‌भुताच्या आणि रहस्यमयतेच्या आवरणात अस्पष्ट दिसणाऱ्या आकृती कलाकृतीमध्ये स्पष्ट करून दाखविण्याची धडपड असते. त्यांच्याकडे पाहात असताना काही तरी कधीही सहजगत्या न कळणारे, न दिसणारे कळते आहे, प्रत्यक्ष आपल्यासमोर साकार होत आहे या जाणिवेने वाचक किंवा प्रेक्षक त्यामध्ये रममाण होऊन जातात.

भूतकाळामध्ये आपले मन रममाण होण्यासाठी एखादी कल्पना, एखादे दृश्य, किंबहुना एखादा शब्दही पुरेसा असतो. ऐतिहासिक नाटककार या सर्वांचा सारखा उपयोग करून घेत असतो आणि वर्तमानाच्या वातावरणात काही काळ

भूतकाळ आणून सोडतो. वर्तमानाचे आणि भूतकाळाचे हे नाते हा ऐतिहासिक वाङ्मयाचा महत्त्वाचा विशेष होय.

वास्तविक पाहिले तर प्रत्येक जाणारा क्षण हा इतिहासात जमा होत असतो आणि त्या दृष्टीने रोजच्या दैनंदिन वर्तमानपत्रांतील बातम्या, सामाजिक कादंबऱ्या इ० सर्वच 'ऐतिहासिक' या सदरात मोडू शकतील. त्यामुळे तात्त्विक दृष्ट्या किती वर्षांपूर्वीच्या घटनांना ऐतिहासिक म्हणावे यासंबंधी वारंवार चर्चा होत असताना आढळते.

'आपण राहतो ते युग सोडून मागच्या युगातील जीवनमूल्ये, घटना व यांचे प्रतिबिंब जेथे पडले असेल,ती' किंवा 'आपण ज्या युगात राहातो त्यापेक्षा निराळ्या युगाचे कलात्मक सर्जन'; अशासारख्या ऐतिहासिक ललित कृतींच्या व्याख्या करण्यात आल्या आहेत[६२]. लेस्ली स्टीफनने तर साठ वर्षांपूर्वी (Tis Sixty years since) ह्या वॉल्टर स्कॉटच्या पहिल्या ऐतिहासिक कादंबरीतील वर्णनावरून साठ वर्षांपूर्वीच्या ऐतिहासिक घटनांचे चित्रण करणारी ती ऐतिहासिक कादंबरी असे म्हटले होते.[६३] (खरे पाहिले तर स्कॉटच्या पहिल्या कादंबरीतले शब्द 'पन्नास वर्षांपूर्वी' असे होते. प्रकाशनकाळास अनुसरून पुढे 'साठ वर्षांपूर्वी' असा बदल करण्यात आला.) स्टीफनच्या धर्तीवर आपल्याकडेही प्रा. पंगू यांनी शंभर वर्षांची मर्यादा घालून दिली होती.[६४] अशासारख्या विवेचनातून काही फारसे हाती लागत नसल्यामुळे ते सारे निरर्थक आहे असे म्हटले पाहिजे. कारण १०० वर्षांपूर्वी लिहिलेल्या सामाजिक कादंबऱ्यांना (उदा० यमुनापर्यटन, मुक्तामाला, मंजुघोषा इ०.) ऐतिहासिक म्हणता येणार नाही. तत्त्व म्हणून कदाचित त्यांना ऐतिहासिक म्हटले तर चुकले काय, असे कोणी विचारू शकेल. परंतु लौकिक समजुती पाहिल्या तर तसे करता येणार नाही, हे उघड आहे.

आणखी एक मुद्दा विचारात घेण्यासारखा आहे. आज ज्या ऐतिहासिक स्वरूपाच्या घटना घडत आहेत, त्यांना तरी 'ऐतिहासिक' म्हणता येईल काय ? तात्त्विकदृष्ट्या त्यांना ऐतिहासिक म्हणण्यात अडचण कसलीच नाही. परंतु काही कालावधी लोटल्याने त्यांमध्ये गूढतेचे, अद्भुततेचे वातावरण निर्माण होणे आवश्यक असते. तसा अनुभव सध्या आमच्या डोळ्यांसमोर घडणाऱ्या घटनांच्या बाबतीत येत नाही. आणि काही कालावधी गेल्यानंतर त्यांच्यांकडे पाहाताच एका निराळ्याच वातावरणात प्रवेश करीत आहोत हा जो अनुभव येतो, तोही येत नाही. वर्तमानाला स्वतःच्या चष्म्यातून भूतकाळाकडे कुतूहलाने, उत्कंठतेने पाहाण्याने जो आनंद होतो तो वर्तमानकालीन घटनांपासून होत नाही. आज अर्थात त्यासंबंधी जे काही लिहिले जात असते ते उद्या पूरक म्हणून साधन-

सामुग्रीच्या रूपाने इतिहासाला उपयोगी पडते. परंतु आजच्या क्षणी मात्र ते चांगले जुने होईपर्यंत, मुरेपर्यंत थांबावे लागते.

जुन्याकडे नव्या किंबहुना आजच्या दृष्टिकोणातून पाहण्यातच एक विलक्षण समाधान आहे. आजचा दृष्टिकोण हे एक भिंग आहे, एक दुर्बीण आहे. दुर्बिणीतून लांबचे जवळ दिसते. पण जे काही दिसते त्याचे परिमाण बदललेले असते. एका विवक्षित टप्प्यात फार मोठा परिसर दिसत असल्याने दुरून साजऱ्या दिसणाऱ्या डोंगराप्रमाणे तो सारा परिसर मोठा रम्य व आकर्षक वाटतो. ऐतिहासिक नाटककारही हाच परिणाम साधीत असतो आणि त्यामुळे तो एकदम लोकप्रिय होतो. बॅगहॉटने म्हटले आहे की, तत्कालीन लोकांना जसे हवे होते तसे मध्ययुगीन काळाचे चित्र रंगविले, यातच वॉल्टर स्कॉटच्या *Ivanhoe* ह्या कादंबरीच्या अफाट लोकप्रियतेचे रहस्य आहे.[६५] कोणत्याही कालखंडातील लोकप्रिय ऐतिहासिक कलाकृतीबद्दल हेच म्हणता येईल. हरिभाऊ आपटे ह्यांच्या काळच्या मध्यमवर्गीय वाचकांना शिवकाल जसा होता, तसा त्यांनी रंगविला आणि खाडिलकरांनी वाचकांना रुचेल, पचेल अशीच पेशवाई उभी केली.

ऐतिहासिक नाटक हा वाङ्मयप्रकार म्हणजे इतिहास आणि नाटक ह्या दोन कल्पनांचे मिश्रण असल्याने त्यामध्ये इतिहास म्हणून आणि नाटक म्हणून अनेक प्रकारच्या विसंगती सारख्या निर्माण होतात. त्यांत इतिहास किती असावा आणि नाटक किती असावे, असाही प्रश्न निर्माण होतो. यासंबंधी न. चिं. केळकर यांनी म्हटले आहे,

> "सामान्यत: असा अंदाज करता येईल की, २० टक्के शुद्ध सहेतुक इतिहास, ३० टक्के ललितगर्भ इतिहास, ३० टक्के इतिहासगर्भ ललित आणि २० टक्के नाममात्र ऐतिहासिक परंतु वस्तुत: शुद्ध सहेतुक ललित—मिळून १०० टक्क्यांची बेरीज होते."[६६]

परंतु असा निर्बंध घालून घेऊन नाटककार लिहावयास बसतो, असे कधी होईल का? ऐतिहासिक ललितकृतीमध्ये कोणत्याही रीतीने ज्या वेळी इतिहास आणि ललित यांचे संमिश्रण करण्याचा प्रयत्न होतो त्या वेळी इतिहासाच्या दृष्टीने काही आणि ललिताच्या दृष्टीने काही विसंगती या निर्माण होतातच, मग त्या भाषेच्या असोत, व्यक्तिचित्रांच्या वा घटनांच्या असोत. त्या सर्वांचे दिग्दर्शन मी शेवटच्या प्रकरणात आपल्याकडच्या उपलब्ध ऐतिहासिक नाटकांच्या आधारे केले आहे.

मराठीमध्ये सध्या जी उपलब्ध ऐतिहासिक नाटके आहेत त्यांची कल्पना देऊन त्यांवरून या बाबतीत काही निष्कर्ष काढावयास हवेत. त्यांमध्ये तात्त्विक मूलभूत कल्पना व लौकिक दृष्टिकोण या बाबतीत गल्लत करता कामा नये.

प्रो. कर यांनी *Ballad* ह्या वाङ्मयप्रकाराची व्याख्या करताना लौकिक कल्पना व तात्त्विक विचार यांमध्ये वारंवार मतभेद होतात हे लक्षात घेऊन खालील प्रकारे त्याची व्याख्या केली होती—

> " A ballad is the *Milldams of Binnovie* and *Sir Patrick Spens* and the *Douglas Tragedy* and *Child Maurice* and things of that sort. "[६०]

याच धोरणाने मागच्या प्रकरणात मी रिबनरची व्याख्या आपल्या लौकिक कल्पनांस उपयुक्त होती म्हणून स्वीकारली होती. परंतु तिच्यामध्ये सर्व काही आले असा तात्त्विक आग्रह धरलेला नव्हता. प्रो. कर यांच्या पावलावर पाऊल टाकून मी म्हणतो की,

> " मराठी ऐतिहासिक नाटक म्हणजे भाऊबंदकी, तोतयाचे बंड, राणा भीमदेव शिवपावित्र्य, झाशीची राणी, संत तुकाराम इत्यादी, इत्यादी. "

संदर्भ व टीपा

१. गो. चिं. भाटे, " ऐतिहासिक कादंबरी ", **नवयुग,** वर्ष ७, अंक १०, (ऑक्टो. १९२०), पृ. ६०२.

२. **तत्रैव.**

३. Aristotle, *Poetics,* IX, 2, 3, 4. या संदर्भात बुचरने, *Aristotles' theory of Poetry And Fine Art,* मध्ये " Poetic truth ". या प्रकरणात (पृ. १६३–१९७) विस्ताराने चर्चा केली आहे.

४. *Dialogues of Plato,* tr. B, Jowett, Oxford, Impression of 1924, Book 10. p, 595–600.

५. ॲरिस्टॉटल, उ. **नि.**, VI, 2.

६. हेन्री बर्गसाँ, एच्. डी. लेविस व बा. सी. मर्ढेकर यांनी या बाबतीत घेतलेल्या आक्षेपांची कल्पना येण्यासाठी पाहा—**ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र,** अनु. गो. वि. करंदीकर, मुंबई, १९५७, " परिशिष्ट ", पृ. २०५–२०८; तसेच श्री. के.

क्षीरसागर यांच्या **टीकाविवेक**, मुंबई, १९६५, पृ. ३५ वर सेंट्सबरीच्या आक्षेपांची चर्चा आढळते.

७. कॅंबेल, **उ. नि.**, पृ. ८६–८७.

८. होरेसच्या ह्या विवेचनात आणि विश्वनाथाने आपल्या साहित्यदर्पणात दिलेल्या सितशर्करेच्या दृष्टांतात बरेच साम्य आहे. ह्या सितशर्करा दृष्टांतासंबंधीची उद्बोधक माहिती डॉ. रा. शं. वाळिंबे यांच्या **साहित्यमीमांसा**, पुणे, १९५५, पृ. २५-२७ वर दिलेली आहे.

९. कॅंबेल, **उ. नि.** मधून उद्धृत, पृ. ८७.

१०. **तत्रैव**, पृ. ८८–९२.

११. **तत्रैव**, पृ. १०१.

१२. कॅंबेलच्या उपरनिर्दिष्ट ग्रंथातील " History versus Poetry in Renaissance England ". हे प्रकरण संपूर्ण भूमिका लक्षात येण्यासाठी मुद्दाम पाहण्यासारखे आहे.

१३. " तच्च (रसास्वादत्कर्षकारकं विभावादीनां समप्राधान्यम्) प्रबन्ध एव भवति । वस्तुतस्तु दशरूपक एव । "— अभिनवगुप्त, ' अभिनव–भारती ', **नाट्य-शास्त्रम्**, (Gaekwad series), १, पृ २८८.

१४. " संदर्भेषु दशरूपकं श्रेयः । तद्धि चित्रं, चित्रपटवद् विशेषसाकल्यात् । ततोऽन्यभेदक्लृप्तिः । ततो दशरूपकादन्येषां भेदानां क्लृप्तिः कल्पनमिति । दशरूपकस्य हि इदं सर्वं विलसितं, यदुत कथाख्यायिके महाकाव्यमिति । "

—वामन, **काव्यालंकार सूत्रवृत्ति**, १·३, ३०–३२.

१५. **उ. नि.**, पृ. २९१.

१६. **काव्यप्रकाश**, १·१.

१७. ग. त्र्यं. देशपांडे, " साहित्यशास्त्रातील काही प्राचीन वाद ", **सत्य-कथा**, (जुलै, १९५३), पृ. २९.

१८. " वक्रवाचां कवीनां ये प्रयोगं प्रति साधवः ।
प्रयोक्तुं ये न युक्ताश्च तद्विवेकोऽयमुच्यते ॥ "
—**काव्यालंकार**, ६·२३.

१९. ग. त्र्यं. देशपांडे यांच्या **उ. नि.** लेखातून उद्धृत, पृ. २६–२७.

२०. **अग्निपुराण**, ३३७·२–३.

२१. **कर्पूरमञ्जरी**, पृ. ४४.

२२. " वस्तुस्वभावोऽत्र कवेरतन्त्रः गुणागुणावुक्तिवशेन काव्ये।
स्तुवन्निवध्नात्यमृतांशुमिन्दुं निन्दंस्तु दोषाकरमाहः धूर्तः ॥
' विदग्धभणितिभङ्गिनिवेद्यं वस्तुनो रूपं न नियतस्वभावम्। इति अवन्तिसुंदरी। "—**कर्पूरमञ्जरी**, पृ. ४६.

२३. " यानेव शब्दान् वयमालपामः यानेव चार्थान् वयमुल्लिखामः।
तैरेव **विन्यासविशेषभव्यैः** संमोहयन्ते कवयो जगन्ति॥ "
—**शिवलीलार्णव महाकाव्य**, १·१३

२४. **उ. नि.** १८ व्या क्रमांकाचा संदर्भ पाहा.

२५. " उक्तिचणं ते वचः। ", " औक्तिकम् उक्तिगर्भः "—**उ. नि.**, पृ. ६.

२६. डॉ. राघवन् यांच्या *Bhoja's Śṛṅgara Prakāsh*, Madras, 1963, P. 109 वरून उद्धृत.

२७. **नाट्यशास्त्रम्**, (गायकवाड सीरीज), १· पृ. ४; २. पृ. ४०७.

२८. हेमचंद्र, **काव्यानुशासनम्**, संपा. रसिकलाल पारीख, मुंबई, १९३८, भाग १, पृ. ४३२.

२९. " तथा चाह भट्टतोतः —

नानृषिः कविरित्युक्तमृषिश्च किल दर्शनात्।
विचित्रभावधर्मांशतत्त्वप्रख्या च दर्शनम्॥
स तत्त्वदर्शनादेव शास्त्रेषु पठितः कविः।
दर्शनाद्वर्णनाच्चाथ रूढा लोके कविश्रुतिः॥
तथा हि दर्शने स्वच्छे नित्येऽप्यादिकवेर्मुनेः।
नोदिता कविता लोके यावज्जाता न वर्णना॥ इति ", **तत्रैव**

३०. **विदग्ध वाङ्मय**, चतुर्थावृत्ती (१९६५), पुणे, पृ. २१.

३१. " हरिभाऊंचे वाङ्मयविषयक विचार ", **हरिभाऊ विविधदर्शन**, कोल्हापूर, १९६४, पृ. २३१.

३२. " टिपणे ", **छंद**, (वर्ष ५, अंक ६), पृ. २२५.

३३. " तत्र लोकाश्रयं काव्यमागमाः तत्त्वदर्शिनः॥ "
—**काव्यालंकारसूत्रवृत्ति**, ५·२३

३४. **तत्रैव**, वरील सूत्राचे विवरण.

३५. ग. त्र्यं. देशपांडे यांच्या **उ. नि.** लेखात त्याची साधार चर्चा केली आहे.

३६. **काव्यमीमांसा**, (गायकवाड सीरीज), संपा. दलाल आणि शास्त्री, बडोदे, १९१६, पृ. ४४.

३७. **ध्वन्यालोकः**, (चौखंबा सीरीज), काशी, १९४०, पृ. ४०.

३८. **इतिहास आणि ऐतिहासिक सत्य,** संपा. श्री. म. वर्दे, मुंबई' १९३२, या पुस्तकात तो समाविष्ट करण्यात आला आहे.

३९. **तत्रैव,** पृ. ४७, ४८.

४०. **तत्रैव,** पृ. ४९–५१.

४१. त्रि. अ. नाईक, " इतिहासाचे तत्त्वज्ञान ", **मानवी स्वातंत्र्य,** पुणे, १९६६, पृ. ८८.

४२. W. B. Gallie, " Chapter IV, The Historical Understanding ", *Philosophy and Historical Understanding*, London, 1964.

४३. **तत्रैव,** पृ. ७२.

४४. न. चिं. केळकर, " इतिहास व ललितवाङ्मय ", **केळकरांची निबंधमाला,** संपा. का. न. केळकर, पुणे १९५५, पृ. ६११.

४५. **उ. नि. पृ.** २१

४६. गं. गो. कानेटकर, **उ. नि.** निबंधातून उद्धृत, पृ. १२.

४७. कुसुमावती देशपांडे, " वाङ्मयाचा आस्वाद ", **पासंग,** द्वितीयावृत्ती, मुंबई, १९६६, पृ. १०९ वरून उद्धृत.

४८. **चिटणीस बखर,** संपा. भीमराव कुलकर्णी, पुणे १९६७, पृ. २१७ वरून उद्धृत.

४९. म. गो. रानडे, " महाराष्ट्राचे संतमहंत ", **मराठ्यांच्या सत्तेचा उत्कर्ष,** अनु. न. र. फाटक, मुंबई, १९६४, पृ. ८२.

५०. H. Butterfield, *Historical Novel*, Cambridge, 1924, P. 3.

५१. वा. गो. आपटे, " ऐतिहासिक कादंबऱ्या ", **विविधज्ञानविस्तार,** (वर्ष ४५, अंक ४), पृ. ४१ वरून उद्धृत.

५२. गो. स. भाटे यांच्या **उ. नि.** लेखातील पृ. ६०९–१० वरून उद्धृत.

५३. ह. ना. आपटे, " दोन प्रास्ताविक शब्द ", **वज्राघात,** १९६७ ची आवृत्ती, पुणे, पृ. ७.

५४. **ध्वन्यालोकः**, (चौखंबा सीरीज), काशी, १९४०, पृ. ४०–४१.

५५. ...the true historical novelist employs the reader's presumed interest in historical scene and character as an instrument to make his own work attractive."

—quoted from Brander Matthews's, *Historical Novel*,, New York, 1901, P. 21.

५६. उ. नि., पृ. ६१८.

५७. " Success does not seem to depend upon any great mass of reading. The artist obtains his success in this, as in so many other fields, by some strange process of intution, integrating, from not many isoloted points of knowledge, a whole combined scheme which is true and real...He who would attempt historical fiction must, of course, read something of the period upon which he would touch, but it is astonishing how little is sufficient for the man who has the right kind of genious, and how much remains quite insufficient for the man who has it not."

" on the character of an Historical Novel ", *London Mercury*, (November 1923), P. 41.

५८. " For nothing but a present living interest can move us to seek knowledge of a past fact, which fact, therefore, inasmuch as it is drawn forth by a present living interest, responds to a present and not to a past interest."

—quoted from " The Historical Novel ", by Nirmalkumar, Sidhanta, *Modern Review*, Calcutta, (January 1925), P. 10.

५९. कॉलिंगवुडच्या *Idea of History* या ग्रंथातील पृ. १९१–१९२ वरील विवेचनावरून.

६०. quoted from ref. No. 58 above.

६१. प्र. रा. कानिटकर, उ. नि., पृ. ५०९.

६२. पाहा : A. T. Sheppard, *The Art and Practice of Historical Fiction*, London, 1930, Pp. 15–16.

६३. तत्रैव

६४. द. सी. पंगू, " ऐतिहासिक कादंबरी ", आस्वाद, कोल्हापूर, १९४३, पृ. ११६–११७.

६५. ब्रँडर मॅथ्यूज, उ. नि., पृ. २७ वरून.

६६. उ. नि., पृ. ६०१.

६७. quoted from *Modern Review*, (January 1925), P. 12.

विभाग दुसरा

मराठी ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मय

प्रकरण पहिले

मध्ययुगीन कालखंड

इंग्रजांच्या संपर्कामुळे आणि इंग्रजी वाङ्मयाच्या परिशीलनाने एकोणिसाव्या शतकामध्ये मराठीमध्ये काही नव्या वाङ्मयप्रकारांची निर्मिती झाली आणि जुन्या प्रकारांनाही उजाळा मिळून त्यांच्या परंपरागत स्वरूपात मोठ्या प्रमाणात बदल घडून आले.

'नाटक' हा वाङ्मयप्रकार एकोणिसाव्या शतकातील अव्वल इंग्रजीच्या काळात मराठीमध्ये उदयास येण्यास कानडी रंगभूमीचे निमित्त झाले. परंतु आंग्ल नाटके, आंग्ल नाट्यतंत्र आणि आंग्ल रंगभूमीच्या जाणिवा आणि प्रेरणा यांमुळेच हा वाङ्मयीन प्रकार मराठीत रुजला असे दिसून येते. परंतु त्याचबरोबर हेही लक्षात येते की, हा वाङ्मयप्रकार वाढीस लागला, समृद्ध झाला तो परंपरेने जोपासलेल्या काही वैशिष्ट्यांशी नव्या पाश्चात्त्य नाट्यतंत्राची सांगड घालूनच.

मराठीतील पहिले ऐतिहासिक नाटक म्हणजे विनायक जनार्दन कीर्तने यांचे 'थोरले माधवराव पेशवे' हे होय. ते १८६१ साली प्रसिद्ध झाले. त्यापूर्वीच इ. स. १८४३ मध्ये विष्णुदास भावे यांनी पौराणिक नाटकाच्या रूपाने मराठी रंगभूमीची मुहूर्तमेढ रोविली होती. १८५१ सालापासून मराठीमध्ये संस्कृतातील

काही नाटकांची रूपांतरे व अनुवाद प्रसिद्ध होऊ लागले होते. एकीकडे पौराणिक तर दुसरीकडे भाषांतरित अशी बुकीश नाटके यांची उद्दी चालू असताना मराठी-मध्ये लिहिले गेलेले पहिले ऐतिहासिक नाटक मात्र प्रकृतीने, रूपाने व आकाराने निराळ्या स्वरूपाचे उतरले.

त्याचे विवेचन करण्यापूर्वी मराठीतील ऐतिहासिक नाटकांच्या पार्श्वभूमीवर काही प्रकाश टाकणे अवश्य आहे.

मध्ययुगीन काळात मराठीमध्ये जी वाङ्मयनिर्मिती झाली आहे, तिच्यामध्ये 'नाटक' ह्या वाङ्मयीन प्रकाराचा सर्वस्वी अभाव आहे. संस्कृत नाटकांची परंपरा मध्ययुगीन काळात महाराष्ट्रामध्ये अशी एकदम लुप्त का व्हावी, याचे निदान नाना प्रकारांनी करता येणे शक्य असले, तरी या घटनेचे आश्चर्य वाटल्याविना राहात नाही!

'ह्या घटनेचे आश्चर्य वाटण्याचे काही कारण नाही. मध्ययुगीन काल-खंडात मराठीत नाटके लिहिली जात होती, याच्या काही खुणा सापडतात.' असे कोणी यावर म्हणणे शक्य आहे. त्यासाठी काही पुरावे सादर करता येण्याजोगीही परिस्थिती आहे. उदाहरणार्थ, वि. का. राजवाडे यांनी बिकानेरच्या यादीतील एका हस्तलिखिताचा या संदर्भात उल्लेख केला आहे.[१] राजेंद्रलाल मित्रा यांच्या बिकानेरच्या यादीत ४३३ क्रमांकाच्या पोथीचे नाव आहे 'छाया नाटक'. 'An outline of a drama founded on the history of the Adil-Shahi Dynasty by Vitthal' असा त्या पोथीवर राजेंद्रलाल यांनी शेरा मारला आहे. राजवाडे यांच्या मताप्रमाणे, 'हा विठ्ठल बहुशः महाराष्ट्रीय असून तो १६८७ मध्ये आदिलशाही आटोपल्यावर महाराष्ट्रात आला असावा.'[२]

राजवाड्यांचा तर्क बरोबर ठरल्यास उपलब्ध ऐतिहासिक नाटकातील आद्यत्वाचा मान 'छाया नाटका'स द्यावा लागेल. परंतु हा एक राजवाड्यांचा तर्क आहे, ही वस्तुस्थिती येथे लक्षात ठेविली पाहिजे.

तंजावरच्या सरस्वती महाल ग्रंथालयामध्ये मध्ययुगीन काळातील काही पौराणिक स्वरूपाची नाटके उपलब्ध आहेत. त्यांमध्ये ४८ क्रमांकाची जी वही उपलब्ध आहे, तिच्यामध्ये 'राजकन्यापरिणय' या नावाचे एक ऐतिहासिक स्वरूपाचे नाटक आहे. हे नाटक तंजावरच्या शहाजीराजांचा आश्रित त्र्यंबक ज्योतिर्विद याने लिहिले आहे. ह्या शहाजीची कारकीर्द इ. स. १६८४ पासून १७११ पर्यंतची आहे. 'राजकन्यापरिणय' हे नाटक इ. स.

१६९३ च्या सुमाराचे आहे. ह्या नाटकामध्ये, शहाजीराजावर काश्मीरची राजकन्या अनुरक्त झाली आहे, अशा स्वरूपाचे कथानक आहे. अशा स्वरूपाची कथानके याच काळात तंजावर दरबारच्या कवींनी लिहिलेल्या संस्कृत व तामिळ नाटकांतूनही दिसून येतात. शहाजीराजाच्या दरबारातील पेरियप्पा नावाच्या पंडिताने लिहिलेले ' शृंगारमञ्जरी शहाजीयम् ' हे नाटक उपलब्ध आहे. ' शहाजी एका सुंदरीवर प्रेमाने अगदी लुब्ध झाला होता, असा प्रसंग यात वर्णिला आहे. या नाटकात नायिकेच्या सौंदर्याचे आणि नायक ते सौंदर्य पाहून भुलून गेल्याचे उत्कृष्ट व नमुनेदार वर्णन आहे.'[३] ' भूलोकदेवेंद्रविलासम ', ' अतिरूपवती-कल्याणम् ', ' चंद्रिकाहासविलासम् ', ' शाहेंद्रचरितम् ' इत्यादी तामिळ भाषेतील याच विषयावरची नाटके या कालखंडात लिहिली गेलेली उपलब्ध आहेत. " एखादी राजकन्या शहाजीवर प्रेम करू लागते व शेवटी त्या दोघांचा विवाह होतो असे सर्वसाधारण कथानक त्या नाटकांतून आले आहे."[४] त्र्यंबक ज्योतिर्विदाचे ' राजकन्यापरिणय ' हे नाटक म्हणजे वरील नाटकांची मराठी आवृत्ती दिसते. एकंदरीत या नाटकाचे स्वरूप ऐतिहासिक आहे, असे म्हणणे वस्तुस्थितीला सोडून होईल. तंजावर येथे या काळात लिहिल्या गेलेल्या इतर पौराणिक व रम्याद्भुत नाटकांत व या नाटकात फारसा फरक आढळत नाही. राजवाड्यांनी म्हटल्याप्रमाणे, " अशा प्रकारच्या नाटकास नाटक ही संज्ञा द्यावी किंवा नाही याचा संशय उत्पन्न होण्यासारखा आहे. परंतु ज्या अर्थी पात्रांची संभाषणे त्यात आली आहेत व पात्रांचे संभाषण गद्य व पद्य नाटकांच्या घटकावयवांपैकी आहे, त्याअर्थी नाटक ही संज्ञा त्या वस्तूस देणे जरूर आहे."[५]

तंजावरला आज उपलब्ध होत असलेल्या पौराणिक स्वरूपाच्या नाटकांमुळे सतराव्या-अठराव्या शतकांत मराठीत नाटके लिहिली जात होती हे लक्षात येते. ज्ञानेश्वरांपासून रामदासांपर्यंतच्या संतवाङ्मयामध्ये नाटक, नट व नाट्यकला यांचे जे विपुल उल्लेख सापडतात त्यांवरून " महाराष्ट्रात नाटके सहाशे वर्षांपासून होत आली आहेत व त्यांची अनुमानसिद्धी केव्हा तरी करता येण्याजोगी आहे " असे उद्गार राजवाडे यांनी काढले आहेत.[६] राजवाड्यांसारख्या अलौकिक प्रतिभेच्या विद्वानाने या विषयात एकदा लक्ष घालून ह्या अनुमानाचा पाठपुरावा केला असता तर या विषयावर मोठाच प्रकाश पडला असता यात शंका नाही.

तंजावरला उपलब्ध झालेली ही सुमारे २५०–२७५ वर्षांपूर्वीची नाटके तपासल्यानंतर त्यांतील ऐतिहासिक नाटके पौराणिक स्वरूपाचीच आहेत, हा निष्कर्ष या प्रबंधाच्या पहिल्या भागात विवेचिलेल्या परंपरेशी सुसंगतच नाही का ? मध्ययुगीन कालातील ऐतिहासिक वाङ्मय पौराणिक वाङ्मयाच्या पावलांवर पाऊल टाकीतच वाटचाल करीत आहे हेही त्यावरून लक्षात येईल.

आणि म्हणूनच अव्वल इंग्रजीच्या काळात नव्या परिस्थितीत ऐतिहासिक नाटकांचे एक नवे युग सुरू झाले तरी त्या नाटकांच्या परंपरा व प्रवृत्ती यांची मुळे मागे दूरवर पसरलेली आहेत असे दिसून येईल.

तंजावरच्या सरस्वती महाल ग्रंथालयातून उपलब्ध असलेल्या मध्ययुगीन मराठी नाटकांची संख्या उपेक्षणीय खासच नाही. ही नाटके तेलगू व कानडी यक्षगान नाटकांच्या धर्तीवर आहेत. यक्षगान हा दक्षिण भारतामध्ये उदयास आलेला लोकनाट्याचा एक महत्त्वाचा प्रकार आहे. इसवी सनाच्या तेराव्या शतकामध्ये कर्नाटकामध्ये आणि तामीळनाडमध्ये ही यक्षगान नाटके धार्मिक उत्सवप्रसंगी सादर करण्यात येत[७]. मात्र ही नाटके सर्वस्वी संगीतप्रधान असत. सारा भर पदांवर असे. गद्य संवादाचा पूर्णपणे अभाव असे. महाभारताचा कानडी अवतार सिद्ध करणाऱ्या पंधराव्या शतकातील कुमार व्यास या कानडी कवीने यक्षगानाला उद्देशून ‘ नाडादिगळ नाटक ’ म्हणजे ‘ बहुजन समाजासाठी नाटक ’ किंवा ‘ लोकनाट्य ’ असे उद्‌गार काढलेले आहेत[८].

दक्षिण भारत हे पूर्वी यक्षांचे निवासस्थान होते, अशी समजूत आहे. या यक्षांचा अधिपती म्हणजे कुबेर. रावणाशी झालेल्या युद्धात त्याचा पराभव झाला म्हणून तो आपल्या परिवारासह उत्तरेकडे पळून गेला आणि हिमालयाच्या पायथ्याशी वसलेल्या अलकावती नगरीमध्ये राहिला, अशी आख्यायिका आहे. कुबेर उत्तर भारतात पळून गेला तरी ‘ यक्षगान ’ मात्र त्याच्या बरोबर उत्तरेत गेले नाही, ते दक्षिण भारतातच राहिले याचे आश्चर्य वाटते. द्राविडांच्या नृत्यसंगीताशी भागवतकथांची सांगड घालून हा प्रकार दक्षिण भारतात फोफावला. यक्षांची धूळधाण उडविणाऱ्या रावणासारख्या दुष्ट शक्तीचा संहार करणाऱ्या आर्यांच्या दशावतार कथा हे यक्षगान नाटकांचे म्हणूनच मुख्य विषय होत. रावणसंस्कृतीचा पाडाव करणाऱ्या उत्तर भारतीय आर्यसंस्कृतीचा दक्षिण भारतावर मोठा ठसा उमटला आणि त्यातूनच लोककलांचा मोठ्या प्रमाणावर उदय झाला. कथकली आणि यक्षगान हे दोन्ही लोकनाट्याचे प्रकार त्यातूनच संक्रमित होऊन मोठ्या प्रमाणात साऱ्या दक्षिण भारतात फोफावले. कथकली ह्या प्रकारामध्ये नृत्य, गान आणि अभिनय (मुद्रा) यांना विशेष महत्त्व आहे. त्यामध्ये गद्य संवादाचा मुळीच वापर करण्यात येत नाही, परंतु यक्षगानामध्ये मात्र अधूनमधून गद्य संवादाचा वापर करण्याची रीत वाढीला लागलेली दिसते. या दोन्ही प्रकारांमध्ये पुराणे किंवा महाकाव्ये यांतील रोमहर्षक व नाट्यपूर्ण प्रसंग निवडलेले असतात आणि त्यांतून रौद्र आणि वीर रसांची निर्मिती व्हावी, अशा पद्धतीची रचना असते[९]. त्यामुळेच यक्षगानाचे विषय पौराणिक किंवा

पुराणसदृश ऐतिहासिक कथांचे असतात. सामाजिक विषयांचे बहुजन समाजाला आवाहन नसते, म्हणून सामाजिक विषयांवर यक्षगान रचिले गेले नाहीत.

सतराव्याअठराव्या शतकांतील तंजावरचे भोसले राजे हे महाराष्ट्रीय असले, तरी दक्षिण भारतातील दीर्घ निवासामुळे ते दक्षिण भारतीय संस्कृतीशी एकरूप होऊन गेले होते. त्यामुळे त्यांनी लिहिलेली नाटके संपूर्णतः दाक्षिण भारतीय परंपरेशी जुळणारी आहेत. ह्या परंपरेचा पाया 'मराठी' नसून 'द्रविडी' आहे. त्यामुळे ह्या नाटकांतून मराठी संस्कृतीचे वा मराठ्यांच्या उज्ज्वल इतिहासाचे दर्शन जवळजवळ मुळीच घडत नाही.

विष्णुदास भाव्यांनी कानडी दशावतार नाटकांपासून स्फूर्ती घेऊन १८४३ सालापासून पौराणिक आख्याने रचली व त्यांच्या साहाय्याने रंगभूमीवर प्रयोग करण्यात येऊन मराठीत 'नाटक' जन्माला आले, असे समजण्यात येते. परंतु १८४३ पूर्वी लोकरंजनाची कोणकोणती साधने उपलब्ध होती, याचा आढावा घेतल्यास काय दिसून येते ?

गोंधळ, कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ, ललिते, भारुडे, गौळणी, तमाशा, गाणे-बजावणे, कीर्तन हे मध्ययुगीन महाराष्ट्रातील लोकरंजनाचे मुख्य प्रकार होते. त्यांतील बहुसंख्य प्रकारांचा या ना त्या रीतीने आध्यात्मिक व धार्मिक प्रवृत्तींशी मोठा संबंध होता. ललिते, भारुडे, गौळणी यांच्या रूपाने महाराष्ट्रीय संतांनी आध्यात्मिकतेला कलेची जोड देऊन बहुजनसमाजापर्यंत जसा पारमार्थिक लोकशाहीचा संदेश पोचविला, तसाच अभिनय, संगीत आणि नृत्य या कलांचाही परिपोष केला. आजही आषाढी-कार्तिकीच्या सुमारास हरिनामाचा गजर करीत चाललेल्या वारकऱ्यांच्या वाटचालीत जीवनविषयक उच्च तात्त्विक भूमिकेशी गायन, नर्तन व नाट्य या कलांची जोड कशी देण्यात आली आहे हे संतांनी निर्माण केलेल्या लोकवाङ्मयातून आपल्या दृष्टोत्पत्तीस येते. इरावती कर्वे यांनी 'वाटचाल' या लेखात त्याची यथार्थ कल्पना दिली आहे.[10] आपली जुनी कीर्तनसंस्था म्हणजे जणू एकपात्री नाट्याचा परंपरेने समृद्ध झालेला नाट्य–प्रकारच होय. यांखेरीज गायन-वादनाचे, नृत्यनाट्याचे काही प्रकार पेशवेकालात राजाश्रयाने समृद्ध झालेले दिसतात. छत्रपतींच्या किंवा पेशव्यांच्या आज्ञेने देशोदेशींच्या कलावंतिणींचे ताफे पुण्यास जमा होत असताना दिसतात. विवाहासारख्या किंवा गणपतिउत्सवा-सारख्या धार्मिक उत्सवप्रसंगी त्यांना आवर्जून बोलाविण्यात येऊन नाचगाणी, दशावतार, पौराणिक व ऐतिहासिक सोंगे इत्यादी करमणुकीचे प्रकार सरास त्या वेळी रूढ होते.

पेशवे दप्तरातून निवडलेल्या कागदपत्रांतून ललितकलेच्या वाढीसाठी पेशव्यांनी केलेल्या कामगिरीचे असंख्य उल्लेख सापडतात.[११] रघुनाथराव व नानासाहेब पेशवे यांना नाटकशाळेचा नादच होता असे दिसते. नटवे म्हणजे नट, बहुरुप्याप्रमाणे नाना तऱ्हेची सोंगे घेणारे नाचे, उत्तम गाणाऱ्या व नाचणाऱ्या नायकिणी व कलावंतिणी यांचा रघुनाथरावास विलक्षण सोस होता. त्यासाठी व आपल्या नाटकशाळेसाठी पेशव्यांनी खास अधिकारी नेमिलेले दिसतात. सन १७८६ च्या रंगपंचमीच्या दिवशीचा सवाई माधवरावांचा कार्यक्रम इतिहास-संग्रहामध्ये प्रसिद्ध झालेला आहे, तो पहाण्यासारखा आहे. उदा०—

> " तिसरा प्रहरा पंचमीचा रंग केला. मजलस गणपतीचे दिवाणखान्यांत केली. कलावंतिणीचे दोन ताफे होते. चार घटिका नाच होऊन मग रंगास प्रारंभ केला...... रात्रीं खेळ करावयास सांगितले. भोजन करून दोन घटिका रात्रीं चापेखणांत येऊन फडी बसले......खेळ, डफगाणे व पोरांचा नाच, गोविंदाचीं सोंगें झाली. पांचच दिवस खेळ झाले. त्यांत दिवसां रंग, रात्रीं फडगाणें. पोरें नाचणारे, गोविंदा राणू सोंगाडे असा कार्यक्रम होता. सोंगांत भवानी पंतांपैकी दोन सोंगे, एक दाईचे व दुसरे मोगलाचे.........राणूपैकी तपकिरीची नक्कल याप्रमाणे तमाशा झाला. सुप्याचा लक्ष्मण गुरव दशावतारी खेळ करी. "[१२]

या छोटयाशा उताऱ्यावरून पेशवाईतील दरबारी करमणुकीच्या कित्येक महत्त्वाच्या प्रकारांची कल्पना येते.

पेशवाईतील तमाशात किंवा शाहिरी कवने किंवा पोवाडे यांमधून तत्कालीन ऐतिहासिक घटनांची चक्षुर्वैसत्यं वर्णने आढळतात. शिवकालापासून ही परंपरा अविच्छिन्न चालू दिसते. पोवाडा म्हणजे वीररसाचा मूर्तिमंत आविष्कार. वीरयुगामध्ये उदयाला आलेलं वीरकाव्य म्हणजे पवाडा. पारतंत्र्याच्या तमोयुगात, अव्वल इंग्रजी ऐतिहासिक नाटकाचा ज्या कारणाने जन्म झाला, तेच कारण मध्ययुगीन काळात पोवाडयाच्या निर्मितीमागे होते. हा 'पोवाडा' शिवकाळात भराडी व गोंधळी लोकांनी रूढ केला.

गोंधळी लोकांनी रूढ केलेल्या या 'पोवाडा' या वाङ्मयप्रकारातच ऐतिहासिक वाङ्मयाची बीजे मोठया प्रमाणात सापडतात. मराठयांच्या स्फूर्तिदायक इतिहासाचे अनेक मौलिक कण या पोवाडयांतून विखुरलेले आहेत. स्वराज्य-प्रस्थापनेच्या आणि संवर्धनाच्या कार्यात गोंधळी लोकांनी मोठाच हातभार लाविला आहे. या गोंधळी लोकांकडून देवीसमोर घालण्यात येणाऱ्या "गोंधळ' या

धार्मिक प्रकारापर्यंत आपण गेलो की, मध्ययुगीन महाराष्ट्राच्या इतिहासावर, त्याच्या राष्ट्रीय वाण्यावर, त्याच्या स्वराज्यसंस्थापनेच्या कार्यावर चांगला प्रकाश पडू शकेल.

देवीसमोर 'गोंधळ' घालण्याची पद्धत महाराष्ट्रीय समाजामध्ये गेली कित्येक शतके चालू आहे. आजही महाराष्ट्रातील सर्व जातीजमातींमध्ये आणि समाजाच्या सर्व थरांमध्ये मंगलकार्यामध्ये गोंधळ घालण्यात येतो. उपनयन-विवाहादी संस्कारानंतर क्षुद्रदेवतासंतोषार्थ गोंधळ भराड घालण्याचा कुलाचार, असे त्याचे धार्मिक स्वरूप आहे.

आदिशक्तीच्या उपासनेतून रूढ झालेला हा 'गोंधळ' भारतातील हिंदू समाजामध्ये सर्वत्र आढळतो. बंगाल, उत्तर हिंदुस्थान, दक्षिण भारत आणि महाराष्ट्र येथे त्यांचे फार मोठे प्राबल्य आढळते.

गोंधळाच्या प्राचीनत्वाविषयी अनेक पुरावे आज उपलब्ध आहेत. भारत इतिहास संशोधक मंडळामध्ये उपलब्ध असलेल्या स्कंदपुराणांतर्गत सह्याद्री खंडाच्या उत्तरार्धात सुमारे ४० अध्याय आहेत. त्यातील ३४ वा अध्याय 'गोंडली नृत्य' या नावाचा आहे. या अध्यायाच्या ३२ व्या श्लोकात,

'गोंडल्यां मंडनं प्रोक्तं तज्ञैः कर्नाटदेशजम् ॥'

असा उल्लेख आहे. त्यावरून ह्या कुळाचाराचा उगम कर्नाटकातून आला असावा असा विचार श्री. वि. वि. देशपांडे यांनी व्यक्त केला आहे.[१३] त्याला पूरक म्हणून एस्. श्रीकंठशास्त्री यांनी इ. स. १२४० मध्ये वारंगळच्या गणपतीराजाचा सेनापती जायण याने लिहिलेल्या 'नृत्य-रत्नावली' या ग्रंथामधील खालील उल्लेखाकडे लक्ष वेधिले आहे.

"कल्याणकटके पूर्वं भूतमातृमहोत्सवे ।
सोमेशः कौतुकी किंचित् भिल्लवेषमुपेयुषीम् ।
नृत्यंतीमथ गायंतीं स्वयं प्रेक्ष्य मनोहराम् ।
प्रीतो निर्मितवांश्चित्रगोंडली विधिमन्यम् ।
यतो भिल्ली महाराष्ट्रे गोंडलीत्यभिधीयते ॥"[१४]

म्हणजे पश्चिम चालुक्यांची राजधानी कल्याण येथील भिल्लांच्या नृत्यातून गोंधळाचा उदय झाला. 'अभिलषितार्थ चिंतामणी' हा ग्रंथ लिहिणारा संगीतज्ञ राजा तिसरा सोमेश्वर किंवा भूलोकमल्ल याने ह्या भिल्लांच्या नृत्याची शास्त्रीय मांडणी केली आणि त्याला 'चित्र गोंधळी' असे नाव दिले. हाच प्रकार महाराष्ट्रात

' गोंधळ ' या नावाने रूढ झाला. प्रवरदेवाच्या ' संगीत-समय-सार ' या ग्रंथामध्ये ' गोंधळ ' या प्रकाराची खालीलप्रकारे कल्पना दिली आहे.

" सामान्यं नर्तनं यत्र सम्यग्गीतं प्रवर्तते ।
मध्यमा कथिता तेषां गुंडलीति मनीषिभिः ॥ "[१५]

वरील दोन्ही उल्लेखांवरून ' गोंधळ ' हा कर्नाटकातून महाराष्ट्रात रूढ झाला आणि ' नृत्य-गीत ' हे त्याचे वैशिष्ट्य आहे, एवढेच लक्षात येते.

' गोंधळ ' म्हणजे गडबड, अव्यवस्थितपणा अशा अर्थाने हा शब्द आज मराठीत रूढ आहे. यात्र अर्थाने प्राकृत व अपभ्रंश ग्रंथांतून हा शब्द वापरलेला आहे[१६], आणि त्यावरूनच तो मराठीत आला आहे, हे उघड आहे. परंतु हाच शब्द युद्ध, संग्राम, लढाईसाठी सज्ज झालेला जमाव आणि त्यांचा कोलाहल या अर्थाने प्राकृत व अपभ्रंश ग्रंथांतून मोठ्या प्रमाणात वापरण्यात आलेला आहे.[१७] आणि मराठ्यांचा इतिहास आणि मराठ्यांची संस्कृती यांच्या दृष्टीने हा दुसरा अर्थ महत्त्वाचा आहे. गोंधळ म्हणजे भक्तांनी केलेली शक्तीची आराधना, शक्तिसामर्थ्यासाठी आणि क्षुद्र देवतांच्या परिहारासाठी शक्तीला केलेले आवाहन. दैत्यांचा सुकाळ झाला असता आणि आसुरी संपत्तीने जग झाकोळले असता चंडी, चामुंडा, दुर्गा, कालिमाता, महिषासुरमर्दिनी इत्यादी रूपांनी शक्तिदेवीने असुरसंहार केला. अस्मानीसुलतानीचे मराठी संस्कृतीवर घोर सावट पसरले असता म्हणूनच या गोंधळाच्या रूपाने मराठी अस्मिता जागृत ठेवण्याचे कार्य संतमहंतांनी आणि गोंधळीसारख्या लोकसंस्कृतीच्या पाइकांनी केले. महाराष्ट्रातले क्षात्रतेज जागृत करण्याचे, महाराष्ट्राला संग्रामासाठी सिद्ध करण्याचे, एकजुटीचा, चळवळीचा, संघटनेचा महामंत्र धार्मिक कृत्यांच्या माध्यमातून देण्याचे महत्त्वाचे कार्य या ' गोंधळा 'ने केले आहे असे दिसून येते.

' गोंधळ ' या शब्दाची गणदल > गंदल > गोंदल > गोंधळ अशी एक व्युत्पत्ती सुचविण्यात आलेली आहे;[१८] ती लक्षणीय असून वर सुचविलेल्या कल्पनेचीच ती द्योतक आहे. गण म्हणजे शंकराचे अकरा रुद्रगण. तेज, पराक्रम आणि उत्कट भक्तीचे प्रतीक असलेल्या ह्या रुद्रगणांनी शंकराने दिलेली आभूषणे आणि शस्त्रास्त्रे धारण करून, संघटित होऊन, असुरसंहारासाठी शक्तीचा केलेला धावा, असाच त्याचा अर्थ आहे.

देवीची म्हणजे शक्तीची उपासना हा जसा ' गोंधळ ' घालण्याऱ्यांचा मुख्य उद्देश असतो, तसेच खंडोबा, हिरोबा ह्या दैवतांना आवाहन करून राष्ट्रीय

संस्कृतीचा उद्‌घोष करणे हे भराड्यांचे कार्य असते. भारूड हा शब्द कानडी असून त्याचा अर्थ 'वीरगाथा' असा होतो. भा म्हणजे तेज, पराक्रम आणि हाडु म्हणजे गीत किंवा गाथा. आणि म्हणूनच भारूडे म्हणणारे भराडी पवाडे व लावण्या रचण्यात अतिशय तरबेज असतात. खंडोबा हे शौर्याचे व तेजाचे प्रतीक आहे. भवानी ही शिवशक्ती तर खंडोबा म्हणजे साक्षात शिवच होय. खंडोबा हे महाराष्ट्राचे जाज्वल्य कुलदैवत असून ती एक प्राचीन काळातील ऐतिहासिक व्यक्तीच होय आणि शिवाजीप्रमाणेच खंडोबाने धर्मरक्षणाचे व गोब्राह्मणप्रतिपाल-नाचे कार्य केले आहे, असे पांगारकर म्हणतात.[१९] अलक्षपूरच्या भवानीला उद्देशून एकनाथांनी गायिलेले भारूड म्हणजे महाराष्ट्रातील संतवाङ्मयाने दिलेला धर्म-जागृतीचा, स्वत्वरक्षणाचा आणि पौरुषमयतेचा स्फूर्तिदायक संदेशच होय. नाथांनी म्हटले आहे—

दार उघड, बया दार उघड ॥ ध्रु ॥
उदो उदो ऐसा शब्द गाजतो ।
....
रणवाद्य भम् भम् भम् । दण् दण् दण् कड् कड् कड्
पोचि गोंधळ अंबे तुजप्रती । बया दार उघड ॥
त्वां रणकुंड जबडा पसरिला । आहुती घेसी दोनी दळां ।
रथ घोडे कुंजर तुला । नारळे बया अर्पिलीं ।......[२०]

अध्यात्माच्या रंगात न्हाऊन निघालेल्या नाथवाणीने राष्ट्रीय वृत्तीची जोपासना करण्याचे, स्वसंस्कृतीची अस्मिता टिकविण्याचे जणू काही व्रतच घेतले होते असे दिसून येते. महंमदी राजवटीच्या जुलमी आणि पाशवी वातावरणात स्वत्वाची प्रेरणा देण्यामध्ये अनेक अडचणी होत्या. त्यामुळेच त्यांची वाणी जरुरीपेक्षा अधिक प्रमाणात आध्यात्मिक रूपकांचा आश्रय घेत होती. ब्रिटिश राजवटीत शिवरामपंतांना वक्रोक्तीचा आश्रय करावा लागला नाही काय ? नाथांच्या रुक्मिणीस्वयंवराकडे पाहिले तर युद्धवर्णनात, स्वत्व रक्षणाच्या विविध प्रसंगांचे विस्ताराने वर्णन करण्यात त्यांची वाणी तन्मय झालेली दिसते. त्यांच्या भावार्थ रामायणात तत्कालीन राजकीय आणि सामाजिक परिस्थितीचे इतके व्यापक प्रतिबिंब पडले आहे की, 'रामकथा' ही केवळ निमित्तमात्र आहे. तिच्याद्वारे स्वातंत्र्याचे, तेजाचे संसूचन करण्यात एकनाथ पराकोटीने गढून गेले आहेत असे दिसते. त्यांच्या या कथेतील राक्षस हे तत्कालीन मुसलमानांच्या रूपाने वारंवार आविष्कृत होतात आणि रामाचे वर्णन करताना पारतंत्र्याचा

अंधःकार लवकरच नष्ट झाल्याखेरीज राहणार नाही, असा आशावाद जनतेसमोर मांडून त्यांची मने स्वातंत्र्योन्मुख करतात.

एकनाथांनी आध्यात्मिकता आणि पौरुषमयता यांचा संगम साधला आणि त्यांच्या अफाट वाङ्मयवृक्षाच्या सावलीत तत्कालीन महाराष्ट्राला विसावा मिळाला. त्या वृक्षाची फळे शिवकालात महाराष्ट्रात चाखावयास मिळाली. नाथांनी उद्घोषिलेला तेजाचा मंत्र समर्थांनी अधिक स्पष्टपणाने महाराष्ट्रातून घुमविला. राजकीय परिस्थितीत इष्ट त्या बदलाची चिन्हे दिसून येत होती, त्यामुळे समर्थांना नाथांप्रमाणे आध्यात्मिक रूपकांचा आश्रय करण्याची फारशी आवश्यकता राहिली नाही. समर्थांनी धर्मकारण, राजकारण आणि समाजकारण या तिहींचा उघडउघड पुरस्कार केला. राजकीय आणि सामाजिक स्वातंत्र्य हे धर्मस्वातंत्र्या-पोटीच स्थिर राहाते, नाहीतर इहवादाची लक्तरे लोंबायला लागून मानवी जीवनाची विटंबना होते, हेच त्यांनी साऱ्या महाराष्ट्राला शिकविले. आपली धर्मस्थाने, पूजास्थाने, श्रद्धास्थाने कशी बाटली, भ्रष्टली जात आहेत हे पाहून आणि धर्माचे संरक्षण ज्यांनी करावे, तेच म्लेंच्छसंस्कृतीने ग्रासून प्रवाहपतित झाले आहेत, असे पाहून अंतरी व्याकुळ झालेले समर्थ साऱ्या लोकस्थितीचे व्यापक निरीक्षण केल्यानंतर तुळजापूरच्या भवानीमातेसमोर उभे राहतात आणि तिला,

> " दुष्ट संहारिले मागे – ऐसें उदण्ड ऐकतों ।
> परंतु रोकडें कांहीं – मूळ सामर्थ्य दाखवी ॥ "

अशा प्रकारचा मोठा बोचक प्रश्न विचारतात.[२१]

उघडया डोळ्याने स्वसंस्कृतीवर होत असलेले प्रहार पाहात राहून किंकर्तव्यमूढ झालेल्या जनतेस जागे करण्यासाठीच समर्थांनी भवानीमातेस या प्रकारे बोल लावला आहे.

> " तुळजावराचेनि गुणें । रामें रावण मारिला ।
> अहो हे तुळजाभवानी । प्रसिद्ध रामवरदायिनी
> रामदास ध्यातो मनीं । यन्निमित्त ॥ "

या शब्दांत त्यांनी आपला हेतू स्पष्टपणे सांगितला आहे.[२२]

प्रतापगगडावर भवानी देवीची स्थापना झाली, इतकेच नव्हे तर खुद्द शिवाजीमहाराजच गळयात कवडयांच्या माळा घालून देवीचे गोंधळी बनले आणि महाराजांनी देवीचे पुजारीपण स्वतःकडे घेतले, अशी इतिहासाची साक्ष आहे.[२३] तुळजापूरला मोगली मुलखात असलेली ही भवानीमाता सह्याद्रीच्या

कडेकपारीत राहायला आली, ह्या घटनेला फार मोठा अर्थ आहे. समर्थांनी शक्तियुक्तीची, सामर्थ्याची, संघटनेची, सावधपणाची उपासना करण्याचे आवाहन आपल्या साऱ्या वाङ्मयातून केले आहे. मोगली मुलखातून ह्या सर्वांचा लोप झाला होता. म्हणूनच या सर्वांची पहाट जिथे फुटली होती त्या सह्याद्रीच्या गिरीगुहरात निर्धास्तपणे ही आदिशक्ती विराजू लागली. 'ही रामवरदायिनी माता, दासें धुंडुन काढली I '[२४] असे समर्थांनी स्वतःच म्हटले आहे आणि नाथांप्रमाणेच तिला उद्देशून म्हटले आहे की—

'उदो उदो तुझा उदो जाहला सचराचरीं I
गोंधळु घातला देवीं, ब्रह्माविष्णु महेश्वरीं II '[२५]

नाथांच्या आणि समर्थांच्या कार्याचे खरे महत्त्व धार्मिक आणि राजकीय उठावणीस त्यांनी ज्या तऱ्हेने प्रेरणा दिली, त्या प्रेरणेत आहे. या प्रेरणेमुळेच महाराष्ट्राने स्वतःचा इतिहास घडविला. त्यासाठी त्यांनी लोकवाङ्मयाचे माध्यमही प्रसंगानुरूप स्वीकारले.

भारुडांमधून एकनाथ स्वतःच गोंधळ घालावयास सिद्ध होतात, शिवाजी महाराज स्वतः भवानीमातेचे पुजारीपण स्वीकारतात आणि समर्थही नाथांचीच परंपरा चालवितात, यांसारख्या घटना पाहिल्यावर धर्मप्रेरणा व आध्यात्मिक प्रेरणा यांनीच महाराष्ट्रात एक नवे मन्वन्तर घडवून आणले, हे स्पष्टपणे लक्षात येते. गोंधळ्यांच्या कथेबद्दल लिहिताना ती 'कालातीत' कथा असल्याचा उल्लेख मालतीबाई दांडेकर यांनी केला आहे. पौराणिक, ऐतिहासिक आणि वर्तमानयुगीन घटनांचा ही कथा मोठ्या चातुर्याने व नाट्यपूर्णतेने वेध घेते. मालतीबाई दांडेकरांनी त्याचे मोठे उद्‌बोधक शब्दचित्र खालीलप्रकारे रंगविले आहे :

"लोककथांपैकीच एखादीच पण ज्यात भक्तीचे वर्णन असेल अशी कथा निवडण्यात येते. या कथेत लोककथेची सर्व सामग्री असते. सप्तसमुद्र ओलांडून जाणारा राजपुत्र, संकटात सापडलेली नायिका, बारा वर्षे तप करणारी मंडळी, शापाने विपरीतावस्था प्राप्त झालेल्या व्यक्ती, उःशापाच्या काही हातच्या राखून ठेवलेल्या घटना, राजे राण्या—सारे—येते यात. पण प्रश्न एक पडतो, तो म्हणजे ही कोठल्या काळची कथा ? प्रथम द्रौपदीला देवाने कोठली वस्त्रे पुरविली ? अगर राजसूय यज्ञात भोजनाजिन्नस कोणते होते याचे चटकदार कटाव कानी पडू लागतात. त्यात कृष्ण आहे, स्वर्गलोक आहे, नारदही आहेच. शिवाय शाप, उःशाप, देवदेवता इ० प्रकरणांमुळे या कथेला पौराणिकत्व आलेले आहे असे

मानावे, तोवर क्षणार्धात कथानायक 'बारा हजार लष्कर' घेऊन रायगडावर उदेभानाकडे गेल्याचा पोवाडा सुरू होतो! तोरणा किल्ला, जिजाबाई, शिवाजी-महाराज, त्यांचे अष्टप्रधान यांचे वर्णन रंगदारपणे कवनांतून सुरू होते. जणू रंगमंच बदलतो. मुकुट, अप्सरा, देवता, ऋषींचे तपोवन, इंद्राचा दरबार– सगळा देखावा अदृश्य होऊन ऐतिहासिक काल तेथे आपला संसार ऐसपैस मांडतो! तलवारी खणाणू लागतात. (गोंधळी एक तलवारही अधूनमधून उपसून दाखवीत असतो.) जिजाबाई बोलतात. 'आधी कोंडाण्याचं लग्न' असे तानाजी ठासून सांगतो. तो बारा मावळचा मुलूख, ते मावळे लोक, शिवाजीचे घनगंभीर शब्द-एकेक मुद्दा गोंधळी रंगून सांगत असतो.

ऐकताऐकता पौराणिकाची सीमा सोडून श्रोत्याचे मन असे एकदम शिव-कालात वावरू लागते. पण त्याला येथेही स्थैर्य लाभत नाहीच. शिवकालातून झटपट गोंधळी बाहेर येतो अन् परत मागे कालौघात शिरून कृष्णराधेचा अनेक कथेकऱ्यांना, कवींना आश्रयदाता ठरलेला चिरंतन प्रणय रसिकपणे वर्णू लागतो. तऱ्हेतऱ्हेच्या गोपी, त्यांची रूपवर्णने, तरुण कृष्णाच्या व गोपींच्या प्रेमभक्तीचा सोहळा 'गवळणींतून' कानावर पडू लागतो! वाटते, जगदंबेच्या कथेशी या कृष्ण-लीलांचा काही संबंध तरी आहे काय? पण गोंधळ्याच्या हे ध्यानीमनी नसते. तो तल्लीन होऊन बोलत असतो, गवळणी म्हणत असतो. त्यातले काही प्रसंग संवादरूप होऊन खेडुतांना आकर्षित करीत असतात. मग पौराणिकाची मोहमाया श्रोत्यांवर फार वेळ घालणे उचित नाही हे जाणून गोंधळी पवित्रा बदलतो. एकदम गोकुळ वृंदावन सोडून तो पुण्याच्या पेशवाईत प्रवेशतो व पेश-वाईचा जामानिमा संभाळीत बोलू लागतो. रावबाजींच्या वेळच्या लावण्यातले काही चरण कानांवर पडू लागतात किंवा शिंदे, होळकर, पटवर्धन सगळ्या सरदारांचा दरबार कसा भरगच्च अन् बादशाही होता याचे एक शब्दचित्र नजरेसमोर कवनातून साकार होऊ लागते. त्यात सवाई माधवरावांचे राजवर्णन प्रगट होते. परंतु येथेही गोंधळ्याचा कालप्रवास थांबत नाही! शिवाजीचा भगवा झेंडा एकदम स्वराज्याच्या तिरंगी झेंड्यात रूपांतरित होतो. अधिवेशने, मीटिंग यांच्या-वरून विनोदाची निर्मिती होते. आजच्या स्वतंत्र जनतेचा उल्लेख होतो!"[२६]

गोंधळ्यांच्या कथनातील परिणामकारक नाट्य, त्यातील उत्कट रसवन्ती आणि दृश्य व श्राव्य साधनांची त्याने दिलेली जोड पाहिली तर 'गोंधळ' ही आपल्या-कडच्या ऐतिहासिक व पौराणिक नाटकांची जननी आहे. महाराष्ट्राचे हे अत्यंत प्रभावी असे लोकनाट्य आहे. आजच्या नाट्यवाङ्मयापेक्षाही परिणामकारकतेने त्याने मध्ययुगीन काळात महत्त्वाची कामगिरी केली आहे असे म्हणावे लागते.

मराठ्यांच्या स्वातंत्र्यप्रेमाचे रहस्य त्यांच्या राष्ट्रीयतेत आहे आणि गोंधळासारख्या धार्मिक कृत्यांतून ह्या राष्ट्रीयतेचे बाळकडू त्याला मिळत आले आहे, हे इंग्रजांनी ओळखिले होते. हॅरी आरबथनट अॅक्वर्थ नावाच्या इंग्रज मुलकी अधिकाऱ्याने म्हटले आहे.—

" It appears to have been towards the beginning of the 17th Century A. D., when the Cult of Amba Bhavani of Tuljapur had spread through the length and breadth of the Maharashtra, and the re-action against Mahomedan despotism was gathering and acquiring force, that the Gondhalis, as the bard of the goddess, began to rise into an unusual degree of popularity among the Marathas. The pulsation of the new nationad life which began to stir throughout the land was accompanied in the popular belief by the revolt of the Hindu pantheon against the tyrannous deity of the Moslem. "[२७]

गोंधळ घालण्याच्या निरनिराळ्या पद्धती, त्यांचे प्रकार, त्यांसाठी वापरावयाची वाद्ये आणि गोंधळांतील उत्तररंगामध्ये रंगणारी ऐतिहासिक आख्याने पाहिली तर गोंधळाचे त्रिविध स्वरूप स्पष्ट होते. मूळ धार्मिक उद्दिष्ट डोळ्यांसमोर ठेवून तो अवतरत असला तरी नृत्य-गीतादी कलाप्रकारांचा त्याने मोठ्या प्रमाणात परिपोष केला आहे आणि पारतंत्र्याच्या काळात राजकीय-दृष्ट्याही त्याने महत्त्वाचे कार्य केले आहे. वि. कृ. जोशी यांच्या शब्दांत सांगावयाचे झाल्यास, " गोंधळ्यांच्या अंगच्या नाटकी गुणांचा उपयोग मुख्यत्वेकरून राजकीय कामगिरीकरिताच झाला. ज्या ज्या राजांनी दुष्ट शक्तीच्या संहारासाठी पराक्रमाची शर्थ केली, त्यांची आख्याने, कवने, कटाव व पाळणे गोंधळी लोक पूर्वीपासून करीत आलेले होते. शिवाजीमहाराजांच्या काळी गोंधळी लोकांनी कवनाचा एक नवीन प्रकार प्रचारात आणला. हा प्रकार 'पोवाडा' हा होय. डफ-तुणतुण्याच्या साथीवर म्हटला जाणारा हा काव्यप्रकार वीररसाला अत्यंत परिपोषक असा ठरला. शिवाय गोंधळाला धार्मिक स्वरूप असल्यामुळे त्याच्या नावाखाली शत्रूच्याही मुलखात, प्रसंगी शत्रूच्या छावणीतही गोंधळी लोकांनी खरोखरच गोंधळ उडवून दिल्याची उदाहरणे थोडीथोडकी नाहीत. गोंधळ्यांनी जशा गुप्त राजकीय कामगिऱ्या केल्या, तशीच हेरगिरीची कामेही केली." [२८]

गोंधळ हा प्रकार कर्नाटकातून आला आहे, हे जरी खरे असले तरी महाराष्ट्रामध्ये त्याने स्वराज्यासाठी भूमी नांगरण्याचे व तयार करण्याचे, वी

पेरण्याचे आणि त्याचे फळ चाखण्याचे राजकीय स्वरूपाचे कार्य केले आहे. त्यामुळे साऱ्या हिंदुस्थानात महाराष्ट्र हा फक्त असा एकच देश आहे की, ज्यातील लोकांची मने ज्वलंत देशप्रेमाने भारावून गेली आहेत. अशा तऱ्हेची ज्वलंत राष्ट्रीयता महाराष्ट्राखेरीज अन्यत्र अभावाने तळपते असे ॲक्वर्थसाहेबाने म्हणून ठेवले आहे. राजपुतांच्या पराक्रमाची, मुसलमानांच्या मुलुखगिरीची आणि मराठ्यांच्या देशप्रेमाची मोठ्या मार्मिक रीतीने त्याने मीमांसा केली आहे. राजपुतांच्या गाथा म्हणजे राजपुत घराण्याच्या, त्यांच्या वंशांच्या गाथा; मुसलमानांचे पोवाडे संख्येने विपुल असले तरी त्यातून धर्मांधतेशिवाय काहीच सापडावयाचे नाही, असे सांगून पुढे तो म्हणतो—

" but the ballads of the Maratha's are the ballads of the men of Maharashtra (the " Great Nation ") as such and burn through and through with patriotic fervour. " [२९]

यादवकालीन महाराष्ट्र आणि एकनाथ व एकनाथोत्तरकालीन महाराष्ट्र यांमधला फरक एका साध्या उदाहरणाने स्पष्ट करता येईल. यादवकाळातील मराठी संस्कृतीचे प्रतिबिंब महानुभावियांच्या लीळाचरित्रात पाहावयास सापडते. या लीळाचरित्रामध्ये ' पेखणिका अवलोकिणे ' या नावाची लीळा असून ती ह्या दृष्टीने अतिशय महत्त्वाची आहे. लीळेमध्ये, पैठणच्या चांगदेव मंदिरात महानुभाव पंथाचे संस्थापक श्री चक्रधर हे उतरले असताना, नित्याच्या रिवाजाप्रमाणे आपली कला देवासमोर सादर करण्यासाठी एक पेखणिका म्हणजे नर्तिका येते. ती आपल्या नृत्याचे नाना प्रकार करून दाखविते आणि चक्रधरांसारख्या कलामर्मज्ञाने तिला दाद देउन तिच्या कलेचे कौतुक केल्यानंतर, ती भारावलेल्या शब्दांत म्हणते, ' जी जी इतुलें दीस कळा पोरटीया जालिया होतिया : आजी सकळाचे माहेर भेटले : ' [३०]

या तिच्या उद्गारावरून यादवकालीन बहुजन समाजामधील कलेबद्दलची अनास्था आणि कलावंताच्या व्यथा यांची कल्पना येते. दीर्घकालीन स्वातंत्र्यामुळे कर्मकांडात मग्न असलेल्या आणि लौकिक आशाआकांक्षाच्या गर्तेत सापडून हतवीर्य झालेल्या या समाजाचे स्वातंत्र्य मुसलमानांनी फारशा प्रतिकाराविना बघता बघता हिरावून घेतले. या पारतंत्र्याच्या जाचातून सुटण्यासाठी या देशातील संतांनी धर्म-प्रेरणेने लोकांमध्ये जागृती घडवून आणली आणि गोंधळ, भारूडे इत्यादी प्रकारांतून महाराष्ट्रातील लोककला विकसित होऊन ती सर्वसामान्य जनतेपर्यंत जाऊन पोचली.

या लोककलांमधून मध्ययुगीन काळातील सामाजिक व राजकीय इतिहासाचे आणि धार्मिक कुलाचारांचे अस्सल प्रतिबिंब पडलेले आढळून येते.

म्हणूनच मध्ययुगीन काळातील ह्या लोकवाङ्मयाची ही पार्श्वभूमी स्पष्ट केली. एक गोष्ट निश्चित की, नाट्यात्मक वग, ऐतिहासिक आणि पौराणिक स्वरूपाची संपूर्ण नाटके यांचा या लोकवाङ्मयात अभाव आहे. तंजावरच्या नाटकांची प्रवृत्ती पाहिल्यानंतर स्वतंत्र ऐतिहासिक नाटके म्हणून त्यांचे महत्त्व जवळजवळ नाहीच असे म्हणावे लागते.

म्हणूनच अव्वल इंग्रजीत जन्माला आलेल्या कीर्तन्यांच्या नाटकापासूनच खऱ्या अर्थाने मराठी ऐतिहासिक नाटकांचे युग सुरू होते.

१८१०६

संदर्भ व टीपा

१. वि. का. राजवाडे, ‘ संकीर्ण लेख ’, **श्रीसरस्वतीमंदिर**, (वर्ष ८, श्रावण, शके १८३०, अंक ५ वा), मुंबई, १९०८, पृ. ४.

२. **तत्रैव.**

३. य. गं. लेले, **मराठी रंगभूमीचा इतिहास, खंड १, भाग १,** पुणे, १९४३, पृ. २८–२९.

४. **तत्रैव,** पृ. २९.

५. **संकीर्ण लेखसंग्रह,** कोल्हापूर, ले. २२.

६. **तत्रैव.**

७. B. A. Salatore, *Social and Political Life in Vijayanagar Empire*, Vol. II, Madras, 1934, p. 414.

८. H. K. Ranganath, *The Karnatak Theatre*, Dharwar, 1960, p. 20 वरून उद्धृत.

९. **तत्रैव,** पृ. ४८.

१०. **परिपूर्ति,** पुणे, आ. २, १९५१, पृ. १३८–४१.

११. **पेशवे दप्तर,** खं. २२, ३२ व ४० पहा.

१२. वा. कृ. भावे, **पेशवाईकालीन महाराष्ट्र,** पुणे, १९३५, पृ. १४५ वरून उद्धृत.

१३. "गोंडली नृत्य", **भा. इ. सं. मंडळ, त्रैमासिक,** वर्ष २०, अंक १, पृ. १८.

१४. "The Goṇḍalī Dance", **भा. इ. सं. मंडळ, त्रैमासिक,** वर्ष २०, अंक २, पृ. ८१.

१५. **तत्रैव.**

१६. पुष्पदंताचे **महापुराण,** ७७.८.१० मध्ये, स्वायंभूवकृत, **पउमचरिय** ४०.७.३, ४०.१७.३ मध्ये, हेमचंद्राच्या **छंदोनुशासन** ७.४५.१ मध्ये कोलाहल, गडबड, अव्यवस्था या अर्थाने हा शब्द वापरण्यात आला आहे.

१७. **महापुराण,** १४.७.२, १७.२.१३, २८.२७.१३, ५२.१४.१, ५९.१२.१५ आणि ७८.२९.१.

१८. वि. कृ. जोशी, **लोकनाट्याची परंपरा,** पुणे, १९६१, पृ. ६१.

१९. ल. रा. पांगारकर, "खंडेराय आणि शिवराय", **केसरी,** पुणे, (१–१–१९०३).

२०. **श्रीएकनाथमहाराज यांच्या अभंगांची गाथा,** संपा. साखरे–आवटे, पुणे, १९०८, पृ. ७९४–९५.

२१. **श्रीरामदासांचे समग्र ग्रंथ,** चित्रशाळा आवृत्ती, पुणे, १९३२, पृ. ६४३.

२२. **रामदासवचनामृत,** संपादक रा. द. रानडे, पुणे, आ. १, पृ. १९९.

२३. शां. वि. अवळसकर, "प्रतापगडची भवानी", **म. म. द. वा. पोतदार, षष्ठ्यब्द सन्मान ग्रंथ,** पुणे, १९५०, पृ. ३०.

२४. २५. **श्रीरामदासांची कविता.** धुळे, १९०८, पृ. ४३६.

२६. मालतीबाई दांडेकर, "उदो उदो गे अंबाबाई!", **मनोहर,** (एप्रिल १९७०) पृ. ३०.

२७. H. A. Acworth, "Introduction", *Ballads of the Marathas*, London and New York, 1894, p. xxxiii.

२८. **उ. नि.,** पृ. ८१ ८२.

२९. "Introduction", **इतिहासप्रसिद्ध पुरुष व स्त्रिया यांचे पोवाडे.** संपा. ॲकवर्थ व शाळिग्राम, पुणे, १८९१, p. iii.

३०. **लीळाचरित्र, पूर्वार्ध खंड १,** संपा. ह. ना. नेने, नागपूर, १९३६, लीळा क्र. २०.

[illegible] ठाणे. स्थापना.
अनुक्रम ८८३८५ विः निबंध
[illegible] २९५० नों: दि: ३/३/५२

प्रकरण दुसरे

थोरले माधवराव-सवाई माधवराव

आंग्ल वाङ्मयाच्या परिशीलनाने आणि इंग्रजांच्या सान्निध्यामुळे, अव्वल इंग्रजीच्या काळात मराठीमध्ये अनेक नवे वाङ्मयप्रकार उदयाला आले. परंपरेने चालत आलेल्या बहुतेक जुन्या वाङ्मयप्रकारांतील वाङ्मयनिर्मितीवरही नव्या आंग्ल वाङ्मयप्रकारांचे कलम होऊन त्यांचे स्वरूप हळूहळू बदलू लागले. या नव्या युगाच्या जाणिवेपोटी, या कालखंडात ज्यांनी ज्यांनी लेखन केले आहे, त्यांच्या पहिल्या-वहिल्या कृतीच, त्यानंतर येणाऱ्या त्या वाङ्मयप्रकारातील कित्येक कृतींपेक्षा महत्त्वाच्या व वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत, असा एक मोठा बुचकळ्यात पाडणारा अनुभव अभ्यासकांस येतो. लोकहितवादी, बाबा पद्मनजी, दादोबा पांडुरंग, विष्णुबुवा ब्रह्मचारी इत्यादिकांच्या, निबंध, कादंबरी, आत्मचरित्र, व्याकरण ग्रंथ, धार्मिक व सामाजिक स्वरूपाचा स्वतंत्र उद्रेक असलेले वैचारिक वाङ्मय, यांचा याबाबतीत उल्लेख करता येईल. १८६१ साली प्रसिद्ध झालेले विनायक जनार्दन कीर्तने यांचे, ‘ नाटक, थोरले माधवराव पेशवे यांजवर ’ हे मराठीतले पहिले ऐतिहासिक नाटकही हाच एक महत्त्वाचा अनुभव देणारे आहे.

मराठी नाट्य-वाङ्मयाच्या बाल्यावस्थेचा तो काळ होता. पौराणिक स्वरूपांची ओबडधोबड नाटके नुकतीच रंगभूमीवर यावयास सुरवात झाली होती.

ती इतकी सामान्य स्वरूपाची होती की, उत्तर-रंगामध्ये रंगणारी हरदासी आख्यानेही त्यांच्यापेक्षा कितीतरी पटीने महत्त्वपूर्ण ठरतील ! जातिवंत कीर्तनकारांच्या आख्यान-रचनेत आणि निरूपणात जे अंगांगी परिणत झालेले, अभिनयानुकूल, नवरसात्मक, गेय अशा पदांनी युक्त व अत्यंत रंजक असे नाट्य असते, त्याचा, तुलनेने पाहिले तर या पौराणिक नाट्य-वाङ्मयात अभावच होता. त्या काळच्या निरंग आणि भ्रष्ट गद्य शैलीने युक्त असे उत्स्फूर्त संवाद आणि निरस, कलकट अशा पद्यांची सारी अवकळा या पौराणिक नाटकांच्या रूपाने अवतीर्ण होत होती. सामाजिकदृष्ट्याही या पौराणिक नाटकांना कसली प्रतिष्ठा नव्हती. आचारी-पाणक्यांच्या, वेवारशी, उडाणटप्पू व वाया गेलेल्या नाट्य-कलानभिज्ञ पोरासोरांच्या आश्रयाने हा व्यवसाय कसाबसा उभा राहण्याचा प्रयत्न करीत होता. व्युत्पन्न व संगीतकलाभिज्ञ हरदासबुवांच्या कीर्तनसंस्थेला जी सामाजिक प्रतिष्ठा होती, ती पौराणिक नाटके लिहिणाऱ्या व करणाऱ्या पौराणिक नाटककार-नाटक-मंडळ्यांना मुळीच नव्हती. त्या काळची कीर्तने ही आजच्यासारखी केवळ निरुपणी पद्धतीची नव्हती. त्यांमध्ये उत्तर रंगात रंगणारे आख्यान संगीत, नृत्य आणि नाट्याभिनयाने ओतप्रोत भरले असे. आणि या प्रसंगी अमृतरायाचे कटाव, मोरोपंती आर्या, राम जोश्यांच्या लावण्या आणि त्याच्या जोडीला हास्योत्पादक वेड्यावाकड्या व चावट गोष्टी सांगून हास्यरस उत्पन्न करण्याची त्यांची हातोटी; यांमुळे ही कीर्तने जशी शिष्टमान्य तशीच अत्यंत लोकप्रिय होती. 'मुरकुंड्या' या शब्दाचा वाक्यात उपयोग देताना मोल्सवर्थने आपल्या कोशात 'अनंत फंदीच्या कथेवर हजारो माणसांच्या मुरकुंड्या पडतात' असे लिहिले आहे. त्यावरून उत्तर पेशवाईतील कीर्तनकारांची लोकप्रियता लक्षात येते. अव्वल इंग्रजीच्या काळातही पन्हाळकरबुवांच्या बहारदार कीर्तनाचे वर्णन विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनी 'निबंधमालेत केले आहे.[१] लो. टिळक व नाट्याचार्य खाडिलकर ह्यांसारख्या आंग्लशिक्षित तरुणांना, त्यामुळेच ह्या हरदासपेशाचे विलक्षण आकर्षण होते. गद्य-नाटककार व वृत्तपत्रकार म्हणून असाधारण लौकिक प्राप्त झाल्यानंतरही, या ओढीमुळेच १९११ नंतरच्या काळात खाडिलकर आपले वय व प्रतिष्ठा विसरून भास्करबुवा बखल्यांच्याकडे संगीताचे शिक्षण घेण्यास जात असत.[२] अशा या कीर्तनसंस्थेपुढे अव्वल इंग्रजीतील नाटके फिकी पडणे साहजिक होय.

गंमत अशी की, अव्वल इंग्रजीमध्ये ऐतिहासिक नाट्यलेखनाचा पायंडा पाडणाऱ्या कीर्तन्यांच्या घराण्याचे मूळ उपनाव 'घनसरे' असे होते. त्यांच्या पूर्वजांपैकी रामाजीपंत घनसरे हे पेशवाईतील पट्टीचे कीर्तनकार. म्हणून घनसऱ्यांचे ते 'कीर्तने' झाले. कीर्तने आडनावाच्या तरुणाने तात्कालीन पौराणिक

नाटकांच्या कीर्तनसदृश परंपरेच्या नादी न लागता आंग्ल नाट्यलेखनाच्या धर्तीवर आधुनिक पद्धतीने ऐतिहासिक नाटक लिहिले.

'मराठे म्हणजे लुटारू, त्यांच्या दरबारांत दाद ना फिर्याद, सर्व लुचाडून घेऊन अलख गोसावी म्हणून परत पाठविण्यास चिंता नाहीं' ही तत्कालीन समजूत अंतर्यामी बोचत असल्याने, थोरल्या माधवरावांच्या न्यायनिष्ठुरतेचे, प्रजाहितदक्षतेचे, विनम्र परंतु ताठ वाण्याचे आणि रामशास्त्र्यांच्या निःस्पृहतेचे चित्र रंगवून 'स्वसत्तेच्या छायेस देखील न ओळखणाऱ्या' मराठी दरबाराचे चित्र रंगविण्यासाठी वयाच्या विसाव्या वर्षी कीर्तन्यांनी हे नाटक लिहिले आणि ज्ञानप्रसारक सभेपुढे त्यांनी ते मोठ्या तडफेने वाचून दाखविले. एकीकडे सत्तावननंतरच्या वैफल्यग्रस्त मनोवस्थेमुळे समाज तमोयुगात आकंठ बुडालेला होता आणि त्याच वेळी मराठ्यांच्या इतिहासात अवगाहन करणाऱ्या नवशिक्षित तरुणांमध्ये किंचित कुठे स्वाभिमानाची छटा उदित झाली होती.[3] सत्तावन-नंतरच्या दहशतीच्या आणि निर्नायकी अवस्थेत तत्कालीन स्वाभिमानी तरुणांचा पहिला उद्रेक म्हणून कीर्तन्यांच्या पहिल्या नाटकाचे महत्त्व विशेष आहे.

केवळ कालसापेक्ष दृष्टीनेच नव्हे, तर एकंदरीत मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासात कीर्तन्यांचे हे नाटक अनेक दृष्टीने महत्त्वाचे आहे. पारतंत्र्यामुळे अत्यंत उदासीन होऊन निस्तेज झालेल्या महाराष्ट्राला माधवरावांसारखे एक अलौकिक व्यक्तिमत्त्व दाखवून मराठी मने क्षणभर उन्नत करावी या हेतूने जरी हे नाटक लिहिले गेले असले, तरी पेशवाईतील राजकारणाचे एक संघर्षमय व नाट्यपूर्ण चित्र रेखाटण्यासाठी साऱ्या नाटकाची एकंदर बैठकच हृद्य अशा कौटुंबिक पार्श्वभूमीवर उभी केली आहे. माधवरावांच्या दरबाराची चित्रे नाटकात आहेतच, परंतु दरबारी, राजकारणी माधवरावांपेक्षा विलोभनीय वाटावा असा संसारी, कुटुंबवत्सल असा तरुण माधवराव या नाटकात आपले लक्ष वेधून घेतो. अहंकारी, स्वतःच्या पुतण्याच्या अनभिज्ञतेचा फायदा घेऊन त्याला नाडू इच्छिणारा रघुनाथराव व त्याचे साथीदार आणि त्यांना नम्रपणे परंतु करारी वाण्याने तोंड देणारा या नाटकातील माधवराव जसा अतिशय तेजस्वी आहे, तसाच मोठा थट्टेखोर आणि समंजस वृत्तीचा आहे. त्याला शोभेशी अशी रमाबाई दाखविली आहे. तिच्याशी बोलता बोलता 'एक गोड साखरेचा' मागणाऱ्या माधवरावाच्या रसिकवृत्तीचे चित्र मोठे आल्हाददायक आहे. माधवरावांप्रमाणेच या नाटकातील लक्ष वेधून घेणारे दुसरे व्यक्तिमत्त्व म्हणजे रामशास्त्र्यांचे. रामशास्त्र्यांच्या निःस्पृहतेचे मराठी नाट्य-वाङ्मयातले हे पहिलेच चित्र त्याच्या लौकिकास अत्यंत साजेसे असे आहे. आनंदीबाई आणि रघुनाथराव हे दांपत्य आणि माधवराव व रमाबाई हे दांपत्य यांतला विरोध नाटककाराने अगदी

थोडक्यात परंतु मार्मिकतेने दाखविला आहे. माधवरावाची राजकीय दृष्ट्या कर्तबगारी नजरेस येत असतानाच एकदम त्याला अकालमृत्यू येतो आणि रमाबाई सती जाते, असा दुःखपर्यवसायी शेवट दाखविला आहे. हा शेवटचा आघात फार मोठा आणि अगदी आकस्मिक रीतीने येतो. नाटकाच्या पहिल्या साडेतीन अंकांतले वातावरण मोठे चैतन्यमय आहे; त्यामुळे शेवटी मनावर होणारा हा आघात असह्य होतो आणि तो मनावर असा एकदम आदळत असल्यामुळेच त्याचा परिणामही मोठ्या प्रमाणावर होतो. ह्या शेवटच्या भागात सहृदय वाचकांच्या मनाची पकड घेणारे छोटे छोटे असे प्रवेश चढत्या क्रमाने लागोपाठ येतात, आणि त्यामुळे सामान्य प्रेक्षकांना ते चटका लावून जातात. तत्कालीन भोळ्याभावड्या आणि वैफल्यग्रस्त समाजाची पकड या नाटकाने किती मोठ्या प्रमाणात घेतली होती, त्याचे कृष्णाजी आबाजी गुरुजी यांनी रेखाटलेले चित्र आज उपलब्ध आहे—"माधवरावांचे अंतःसमयीचे भाषण, रमाबाई साहेबांचा सती जाणाचा निश्चय, त्यांस आडकाठी आणणारे कारभारी मंडळ, नारायणरावांचे अल्पवय इत्यादिकांचा हृदयद्रावक देखावा आणि सतीचा समारंभ यांमुळे हा प्रयोग वारंवार पाहावा असे लोकांस वाटे व पाहिलेला प्रयोग कित्येक दिवस झोपेतही दिसत असे." या शब्दांत गुरुजींनी या नाटकाच्या सामर्थ्याची यथार्थ कल्पना दिली आहे.[४] सतीच्या प्रवेशाच्या वेळी (पुरुष पार्टी) रमाबाईची ओटी भरण्यासाठी लोटणाऱ्या पुण्यातील स्त्रियांच्या झुंडी आणि सती जाणाच्या वेळच्या देखाव्यामुळे हेलावणारा सारा प्रेक्षकवर्ग इत्यादी गुरुजींनी सांगितलेली हकीकत आज दंतकथांसारखी वाटली, तरी ती त्या काळी वस्तुस्थिती होती. प्रायोगिक दृष्टीनेही या नाटकाने मराठी रंगभूमीर एक मोठा इतिहास निर्माण केला आहे असे दिसून येते.

नाटक मुळातच आकाराने लहान आहे. जरी ते चार अंकी असले तरी अंक लहान आहेत. पहिल्या अंकात चार प्रवेश आहेत. त्यांतील पहिला विदूषक-सूत्रधार प्रवेश हा तीन पानांचा, तर दुसरा, तिसरा व चौथा ह्या तिन्ही प्रवेशांत प्रत्येकी फक्त एक पृष्ठ आहे. सबंध नाटकभर मुख्यत्वेकरून दोन-तीन पृष्ठांचे असेच प्रवेश आहेत. परंतु ह्या छोट्या छोट्या प्रवेशांतून अस्सल मराठमोळे वातावरण सर्वत्र विखुरले आहे. पात्रांचे भावपूर्ण संवाद आणि पात्रागणिक बदलती भाषा सगळीकडे दिसून येते. रामशास्त्री संस्कृतनिष्ठ, प्रौढ मराठी बोलतात, तर छत्रपती व मराठे सरदार सातारी व कोल्हापुरी बोलींचा वापर करतात. रमाबाईची-भाषा साधी ब्राह्मणी वळणाची तर, आनंदीबाईची ठसकेबाज व मत्सरग्रस्त अशी. विनोदासाठी पहिल्या अंकात सूत्रधार—विदूषकांची जोडी आहे, तर पुढे तेलंगी ब्राह्मणाची हेंगाडी भाषा वापरून मौज आणली आहे. कीर्तन्यांच्या धाकट्या

बंधूंनी, म्हणजे नीळकंठ जनार्दन कीर्तने यांनी या नाटकावर शालापत्रिकेत परीक्षण लिहिले आहे, त्यामध्ये या नाटकातील 'सारी भाषणे समयोचित व ज्या त्या पात्रास शोभणारी आहेत' असे म्हटले आहे[५] आणि ते अगदी बरोबर आहे.

नीलकंठराव कीर्तन्यांच्या या परीक्षणात, "दुःखान्त नाटक लिहिण्याचा प्रकार आपल्याकडे मुळीच नसताना विनायकरावांनी 'दुःखपरिणामी' नाटक रचण्याचा मराठीत प्रथमच जो कित्ता घातला तो अतिशय चांगला असल्याचे" म्हटले आहे. 'भारतीय नाट्यशास्त्राला दुःखपर्यवसायी संमत नाही. विनायकरावांनी रूढीचे व शास्त्राचे उल्लंघन करून ही गोष्ट केली हे पुष्कळांस साहसाचे वाटले व त्यावेळच्या नाट्यरसिक मंडळींत या गोष्टीने मोठी खळबळ उडवून दिली,' असे लक्ष्मणशास्त्री लेले सांगतात.[६] रूढीचे व शास्त्राचे उल्लंघन करणाऱ्या कितीतरी गोष्टी या नाटकात आहेत, आणि तरीही ते तत्कालीन समाजामध्ये अत्यंत लोकप्रिय ठरले, हेच या नाटकाचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य. मात्र नीलकंठराव म्हणतात त्याप्रमाणे ही 'इंग्रजी पद्धती ट्राजेडी (Tragedy)'[७] किंवा लेलेशास्त्री म्हणतात त्याप्रमाणे 'हा दुःखपर्यवसायी नाटकाचा पाश्चात्त्य प्रकार'[८] नव्हे. शेक्सपियरच्या ट्रॅजेडीमध्ये नायकाच्या अंगभूत गुणांमुळेच शोकपर्यसायी शेवट होतो. एक प्रकारे निसर्गाने केलेली असामान्य व महत्त्वाकांक्षी व्यक्तिमत्त्वावरची ती मात असते. माधवरावांची शोकांतिका ही या प्रकारची आहे असे म्हणता येणार नाही. उलट माधवरावां-सारख्या गुणी, निष्कलंक व कर्तबगार व्यक्तिमत्त्वावर निर्घृण काळाने अनपेक्षित असा हा घातलेला घाव असतो. आणि त्यामुळेच हे नाटक आपल्याला चांगला चटका देऊन जाते. मराठ्यांच्या इतिहासातील एका उज्ज्वल व्यक्तिमत्त्वाचे खास मराठमोळ्या पद्धतीने घडविलेले दर्शन म्हणून हे नाटक विलोभनीय ठरते. ते घडवीत असता ह्या नाटककाराने तत्कालीन पौराणिक नाट्यलेखनपद्धतीला फाटा देऊन आणि शेक्सपियरच्या तंत्राचे अनुकरण करून निवडक प्रसंगांची नाट्या-नुकूल मांडणी केली आहे, आणि मोठ्या आत्मविश्वासाने नाटकाचा शेवट शोकपर्यवसायी केला आहे. अशा रीतीने मराठीतले पहिलेच ऐतिहासिक नाटक, ते लिहिले गेले त्या कालखंडाच्या कितीतरी पुढच्या काळातील नाट्यलेखनाचा प्रत्यय देणारे आहे. खाडिलकरांनी १८९५ साली लिहिलेल्या 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु' या नाटकाच्या ते जवळपास ठेवता येईल. शंकर बापूजी मुजूमदार यांनी, 'कीर्तन्यांची नाटकरचना जणू महाराष्ट्रात त्यांच्यापूर्वी शेपन्नास वर्षे अनेक नाटकग्रंथ व त्यांचे प्रयोग होत असत, अशा पद्धतीची झाली असल्याचा निर्वाळा दिला आहे.[९] न्या. रानडे यांनी Among the writers of original dramas the first rank is deservedly given to elder kitane असे म्हटले आहे.[१०]

त्यानंतर मराठीतील दुसरे ऐतिहासिक नाटक लिहिले गेले ते १८७० साली. म्हणजे, १८५७ चे वारे अंगी खेळत असल्यामुळे पहिले नाटक लिहिले गेले, तर त्यानंतर नऊ वर्षांनी १८५७ वरच दुसरे ऐतिहासिक नाटक लिहिले गेले ! 'नूतनेतिहासांतर्गत मनोल्हादक पुराधीश्वरी लक्ष्मीबाई इचे नाटक' हे त्याचे लांबलचक नाव. या नाटकाचे लेखकही विश्वनाथ मोरेश्वरशास्त्री नाशीककर, नारायण गोपाळ दामले, व विनायक हरी शिनकर असे एकूण तीन आहेत. या तीन लेखकांनी, कोणी कोणता भाग लिहिला हे, प्रस्तावनेत उल्लेख नसल्यामुळे, काही कळावयास मार्ग नाही. मात्र नाटकाच्या अंतरंगात बारकाईने पाहिले तर, या तिघांपैकी प्रत्येकाचे म्हणून काही निराळे वैशिष्ट्य आहे, हे चांगल्या रीतीने दिसून येते. कारण या नाटकात, प्रस्तावनेत म्हटल्याप्रमाणे, 'योग्य प्रसंगी संस्कृत, प्राकृत, हिंदुस्थानी आणि गुजराती या भाषांचा उपयोग केला आहे.' त्यांपैकी खास संस्कृत संवाद-श्लोक आणि आर्यावृत्तात काही मराठी पदे लिहिणारा त्यांपैकी कोणी एक दिसतो, तर तत्कालीन इंदूरझाशीखारख्या दखनीत किंवा हिंदुस्थानीत संवाद लिहिणारा आणि निरनिराळ्या रूढ पदांच्या चालींवर पदरचना करणारा दुसरा कोणी दिसतो. तर तिसरा मराठी संवाद, पदे आणि विनोदनिर्मितीसाठी नाटकाचा शेवटचा भाग लिहिणारा कोणी तरी दिसतो. अशी विभागणी करूनच त्यांनी लिहिले आहे, असे मला म्हणायचे नाही. परंतु नाटक वाचताना मनाचा जो कल होतो, त्याकडे मुद्दाम मला अंगुलीनिर्देश करावयाचा आहे.

हे नाटक 'चेंबर्सच्या इंडियन रिव्होल्टस' नामे इतिहासाच्या आधाराने रचले आहे, हे लेखकत्रयींनी नमूद केले आहे. त्याचबरोबर अनेक मित्रांनी अशा तऱ्हेची ऐतिहासिक कृती तयार करण्याची बरेच दिवस निकड लाविली होती, आणि त्यामुळे हे नाटक लिहिले असल्याचे त्यांनी सांगितले आहे. 'जितकीं इतिहासांत पात्रें सांपडलीं तितकीं काईम ठेवून बाकीचीं मनःकल्पित घातलीं आहेत' असा खुलासाही केला आहे.

चेंबर्सच्या इतिहासाच्या पुस्तकावर सारी भिस्त ठेवल्याने नाटकाच्या साऱ्या आशयावर इंग्रज-इतिहासकारांच्या दृष्टिकोणाचा प्रभाव स्पष्ट दिसून येतो. त्यामुळे इंग्रजांनी न्यायान्यायाने जी राज्यपद्धती चालविली होती तीमध्ये स्वदेशाभिमानाने आडकाठी निर्माण करण्याचा ज्यांनी ज्यांनी प्रयत्न केला, त्या साऱ्यांना अविचारांती अपयश कसे आले हे येथे दाखविण्यात आले आहे. त्यामुळे ५७चे बंड स्वदेशाभिमानातून निर्माण झाले आहे, हे नाटकात मुख्यत्वेकरून दाखविले नाही ! सूत्रधार-विदूषकांच्या प्रवेशात सुरवातीला स्वदेशाभिमानाचा उल्लेखच काय तो आहे. बाकी विश्वासघाताने आपल्या कैदेतील इंग्रज बायकांमुलांची निर्घृणपणे हत्या करणारी आणि स्वतःच्या परस्वाधीन अवस्थेमुळे बंड करण्यास प्रवृत्त होऊन या

शौर्यहीन देशात पुरुषांनाही लाजविणारी अशी राजद्रोही झाशीची राणी या नाटकात दाखविली आहे आणि त्याचबरोबर सर ह्यू रोज आणि त्याचे सहकारी यांच्या युद्धकौशल्याचे व चिकाटीचे चित्र रेखाटले आहे.

कीर्तन्यांच्या वर उल्लेखिलेल्या नाटकात नांदी नाममात्र म्हणजे केवळ एक गद्य वाक्य आहे. बाकी इष्ट देवताआवाहन व वंदन, नटी-सूत्रधार प्रवेश, जे गद्यात तेच पद्यात अशा तऱ्हेचे रांगडे गद्य-पद्य संवाद व शेवटी भरतवाक्य इत्यादी साऱ्या तत्कालीन नाट्यलेखनातील संकेतांना फाटा दिला आहे. परंतु या दुसऱ्या नाटकात मात्र हे सारे संकेत अगदी कसोशीने पाळण्यात आले आहेत. नाटककारत्रयींपैकी शास्त्रीबुवांची या बाबतीत चांगलीच करडी नजर असावी असे वाटते. कारण या नाटकातील सूत्रधार गणेशाला वंदन करतो ते संस्कृतातून आणि गणेश प्रकट होऊन दोघांचा बराच मोठा संवाद होतो तोही संस्कृतातूनच. मात्र सूत्रधार सरस्वतीला आवाहन करतो ते मात्र प्राकृतात (मराठीत) आणि दोघेही कटाक्षाने मराठीच बोलतात! पुढे नाना तऱ्हेच्या युद्धप्रसंगांचे निवेदन करताना सूत्रधाराच्या तोंडी अनेक ठिकाणी संस्कृत श्लोकांचा वापर केला आहे. त्याच्या तोंडच्या ह्या श्लोकांची रचना गीतेच्या पहिल्या अध्यायातील युद्धतयारीच्या वर्णनाच्या धाटणीवर आहे, आणि प्रत्यक्ष युद्धाचे वर्णन करताना त्याच्या तोंडी ज्या आर्या वापरण्यात आल्या आहेत त्यांच्या रचनेवर मोरोपंतांच्या कर्णार्जुन-युद्धाची झाक आहे, नव्हे मोरोपंती शब्दरचनाच येथे उपयोजिली गेली आहे.

मात्र सूत्रधार-विदूषक प्रवेश हे अगदीच पारंपरिक पद्धतीने आणि रसहीन आंधळेपणाने वापरण्यात आले नाहीत. त्यांचा कल्पकतेने उपयोग करून घेतल्याने नाट्यवस्तूची परिणामकारकता अनेक पटींनी वाढली आहे. यातला विदूषक सुरुवातीला शब्दांची ओढाताण करून शाब्दिक कोट्यांनी आणि काहीतरी वेडेवाकडे बोलून हास्यनिर्मिती करणारा असाच आहे. तो झोपाळू, भित्रा व आळशी आहे, परंतु त्याची पारंपारिकता एवढ्यापुरतीच मर्यादित आहे. काही-तरी वेडेवाकडे बोलून क्षणभर हसविणारा परंतु लगेच काहीएक खोचक प्रश्न विचारून तो वाचकांना एकदम अंतर्मुख करतो आणि पेचात पाडतो. इंग्रजी नाटकातील जेस्टरप्रमाणे तो अधूनमधून मूळ प्रश्नाला नेमका हात घालतो. हे त्याच्या विनोदामागे दडलेले रांगडे शाहाणपण या नाटकाला उपकारक ठरले आहे. सुरुवातीच्या प्रवेशातून तो राणी आणि बंडवाले यांची थट्टा करीत असल्यासारखा वाटतो, पण ही थट्टा वरपांगी असते. पंधराव्या प्रवेशात राणी धारातीर्थी पडल्याचे सूत्रधार सांगतो, तेव्हा विदूषक म्हणतो :

"काय, तुम्हीं जिकडें तिकडें उदास करून सोडिलेंत. दिव्यांना देखील काळीमा आली. आतां म्हणजे कांही ऐकावें अशी आशा राहिली नाहीं. ती

विचारी मेली, माझी बायको मरत पडली आहे, एक मुलगा भुईवर टाकिला आहे, आणि दुसरा मुलगा मेलों तर काय होईल म्हणून रोज विचारितो. बरें बाप जबरा मसणा घरांत जीव गेलेला आहे तो रोज मी कां मेलों म्हणून भांडत असतो. अशा चोहोंकडून अडचणी; इकडे आलों तो इतका वेळ बरेंच चालले, परंतु आतां अगदी बेचैनी झाली आहे.''

१८५७ च्या बंडानंतरच्या हिंदुस्थानच्या किंकर्तव्यमूढतेवरचे हे एक अतिशय बोलके असे भाष्य आहे. विदूषक-सूत्रधारांचा हा उपयोग अभिनव आहे असेच म्हटले पाहिजे. विदूषकाच्या बोलण्यावर नाही म्हटले तरी शेक्सपियरच्या फालस्टाफची काहीशी झाक आहे. आणखी मुद्दाम लक्षात घेण्यासारख्या या नाटकात महत्त्वाच्या दोन गोष्टी आहेत.

पहिली म्हणजे, या नाटकात अंक नाहीत. सलग एकामागून एक असे एकूण २४ प्रवेश आहेत. आणि काही प्रवेशांमध्ये झाशीमधे झालेला बंडाचा प्रादुर्भाव, राणीचे नेतृत्व आणि इंग्रजांनी राणीवर केलेली चढाई यांची सुसंगत हकीकत सांगण्यात आली आहे. प्रत्येक प्रवेशाच्या शेवटी सूत्रधार-विदूषक येतात आणि झालेल्या घटनेची चर्चा करतात. प्रत्यक्ष लढायांची दृश्ये प्रवेशरूपाने न दाखविता त्यांची वर्णने सूत्रधार-विदूषक यांच्या संपूर्ण प्रवेशांनी साकार करण्यात आली आहेत. ह्या विदूषक-सूत्रधारांच्या सतत प्रत्येक प्रवेशात येण्याने सत्तावनच्या घटनांतील सारी गुंतागुंत उलगडली जाते आणि सत्तावनची सारी बैठक सुस्पष्ट होते.

दुसरी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे, या नाटकातील १६ ते २४ ह्या नऊ प्रवेशांचे कार्य. त्यापूर्वीचा पंधरावा प्रवेश सगळ्यांत मोठा म्हणजे छापील २२ पृष्ठांचा आहे आणि या प्रवेशामध्ये ग्वाल्हेरीस झालेल्या लढाईचे संपूर्ण वर्णन आहे. साराच्या सारा प्रवेश सूत्रधार-विदूषक यांच्या संवादरूपाने आहे. राणीचे एकीचे आणि शिस्तीचे प्रयत्न, तिचा आवेश यांच्या पार्श्वभूमीवर एकीकडे इतर फौजेची व रावसाहेबादिकांची नादानी आणि दुसरीकडे उन्हाळ्याने त्रस्त झालेला परंतु अत्यंत कर्तव्यदक्ष असा ह्यू रोज आणि त्याने केलेली तयारी ('कोल्ह्याची शिकार असली तर वाघाची तयारी पाहिजे म्हणजे बेत फसत नाहीं' या शब्दांत मार्मिकतेने इंग्रज राजनीतीचे वर्णन केले आहे.) यांची विस्ताराने कल्पना दिली आहे. नानातऱ्हेच्या 'शस्त्रांसहित घोड्यावर स्वार बनून सैन्यामध्ये विजेप्रमाणे चमकणारी राणी, ज्यांनी तिला प्रत्यक्ष लढताना पाहिले त्यांनी तिला अष्टभुजा देवीची उपमा दिली, ती शेवटी मानवी अबला असल्यामुळे पतन पावली, इथे नाटक संपायला हवे होते. विशेषतः वर निर्देशलेले विदूषकाचे भाषण नेमके या ठिकाणी येते. त्या भाषणानंतर हे नाटक संपले असते (पृ. ११) तर मोठे

औचित्यपूर्ण ठरले असते. परंतु नाटक शोकान्त ठरले असते. शास्त्रीबुवांना ते मंजूर नसावे. राणीच्या मृत्यूनंतर १५ व्या प्रवेशाची आणखी आठ पृष्ठे खर्चून नाटककारांनी, बंडवाल्यांचा झालेला पाडाव आणि शिंद्यांची ग्वाल्हेरीस झालेली स्थापना यांचे वर्णन केले आहे. शिंद्यांचे राज्य शिंद्यांना परत मिळाले, न्यायी व पराक्रमी इंग्रजांचा जय झाला, अशा 'गोड शेवट' होऊन नाटक संपायला काय हरकत होती? तसेही होत नाही. त्यानंतर तब्बल नऊ प्रवेश (छापील ३२ पृष्ठे) लिहिण्यात आले आहेत आणि त्यांचा 'झाशाख्य पुराधीश्वरी लक्ष्मीदेवी 'शी सुतराम संबंध नाही. हे सारे नऊ प्रवेश म्हणजे एक गमतीचे असे स्वतंत्र उपनाटक आहे. नाटकाच्या नामकरणामध्ये 'मनोल्हादक' हे विशेषण वापरण्यात आले आहे. राणीचे कथानक तर विषाद उत्पन्न करणारे आहे! मग 'मनोल्हादक' हे विशेषण कशासाठी? या विशेषणाची योजना या पुढच्या प्रवेशासाठी मुद्दाम झाली आहे, हे स्पष्ट आहे.

हे पुढचे नऊ प्रवेश मी पहिल्यांदा वाचले तेव्हा मला त्यांचे प्रयोजन काय हे नीट कळेना. मग नंतर लक्षात आले की, मूळ नाटकाशी बादरायण-संबंधाने जोडलेला हा एक मनोरंजक फार्स आहे. " ह्या फार्समध्ये ग्वाल्हेरमधील चंद्रसेना नायकिणीची एक गमतीची हकीकत दिली आहे. राणीचा पाडाव झाल्यानंतरच्या ग्वाल्हेरीतील इष्कबाजीचे आणि अंदाधुंदीचे आकर्षक चित्र यात रेखाटण्यात आले आहे. चंद्रसेना नायकिणीच्या मैफलीला महाराष्ट्रातील काही मराठी मंडळी हजर राहतात. तिच्या रागदारीच्या 'हा हू' संगीताला कंटाळतात. त्याला लावणीची व तमाशाची सर नाही म्हणून नाके मुरडतात. त्यातील सावकाराचे सोंग घेतलेला विनायकराव वाटोळे भरपूर बिदागी देऊन आणि ५७ च्या लुटीत पळविलेला हजार रुपयांचा शालू तिच्या अंगावर फेकून मैफल काबीज करतो आणि रात्री तिच्याकडेच मुक्कामास राहतो.

पहाटेस लवकर उठून विनायकराव तिच्याकडचे सारे दागिने पळवून नेतो. दुसऱ्या दिवशी ब्राह्मणाचे सोंग घेऊन फौजदाराकडे जाऊन लुटीतला माल तिच्याकडे असल्याचे सांगतो. फौजदाराला त्या नायकिणीकडे जाण्यास काही निमित्त हवे असते. तिच्याकडे लुटीची शाल मिळताच, नायकिणीशी त्याचे चांगले सूत जमते आणि त्याच्या रात्री रंगू लागतात.

या ग्वाल्हेरी मामलयाचे फार्सद्वारा चित्र रंगविल्यानंतर नाटकाच्या शेवटी भरतवाक्य येते (त्यास 'भूपाळी' हे नाव दिले आहे.) हे भरतवाक्य मोठे सूचक आहे. या शेवटच्या पदामध्ये, राणीच्या कर्तृत्वावर भाष्य केले आहे. प्रजावत्सल, कर्तबगार आणि धर्मनिष्ठ अशा अबलेने रणांगणी सार्‍यांना कुंठित केल्यावर,

इंग्रजासारख्या बलाढ्य शत्रूने अन्यायाने त्या रणरागिणीचे निर्दाळण केले; पण पुरुषांनीही खाली माना घालाव्या असा पराक्रम करून ती अमर झाली असे मोठे कृतकृत्यतेचे उद्गार काढले आहेत. राणीचे राज्य आम्ही खालसा केले परंतु आपल्या पराक्रमाने साऱ्या भारतवर्षात ती 'राणी' म्हणून चिरंजीव झाली, अशा अर्थाचे उद्‌गार सेनापती ह्यू रोज याने काढले होते. तोच भाव या नाटकात शेवटी व्यक्त झाला आहे. आपल्या मरणाने कृतार्थ झालेले हे उदात्त चित्र, या अर्थाने 'शोकपर्यवसायी' नाही, असेच नाटककारांनी अभावितपणे सुचविले आहे. मात्र साऱ्या नाटकाचा मोहरा इंग्रजांची बाजू सत्याची होती, त्यांचा जय झाला हेच योग्य झाले, असे सांगण्याकडे आहे. म्हणजे परंपरेप्रमाणे नाटक आनंदपर्यवसायीच आहे. मनावर होणारा एकंदर परिणाम मात्र गंभीर अशा शोकनाट्याचा आहे.

या नाटकाची भाषा ही ज्या कालखंडाचे चित्रण नाटकात करण्यात आले आहे, त्या कालखंडाचीच असल्यामुळे ऐतिहासिक वातावरण तयार होण्यास तिची फार मोठी मदत होते. नाटककारांनीही पात्रांनुसार, प्रसंगानुसार निरनिराळ्या रीतीने भाषेचा नाट्यपूर्ण उपयोग केला आहे. सहजगत्या समजेल अशी हिंदुस्थानी भाषा निरनिराळ्या अमराठी भाषिक पात्रांसाठी सर्रास वापरण्यात आली आहे आणि सर्व प्रसंगांवरचे सूत्रधार-विदूषकांचे भाष्य मात्र खास मराठीत आहे. ग्वाल्हेरीचा मारवाडी व्यापारी आपल्या खास मारवाडी भाट्ये व्यापाऱ्यांची भाषा बोलतो, तर महाराष्ट्रातून ग्वाल्हेरास गेलेला विनायकराव वाटोळे, 'बेपार ! काय विचारता ! वास्ते तो ए बात केली ना, अबुकू फार भिना चाहिये.' अशा भेंडगुजरी हिंदुस्थानीत बोलतो. मध्येच लहर आली म्हणून विनोदासाठी विदूषक ज्याप्रमाणे संस्कृतनिष्ठ भाषेचे विडंबन करतो, त्याचप्रमाणे 'काय सांगताव काय जाने ! जवां तवां विंग्रजांचा बडीजाव सांगताव ! हां ! ते ! त्यांनी काय बांगड्यांच भरल्या होतांव काय ?' अशा अस्सल ठसकेबाज वाणकोटी बाल्याच्या भाषेत बोलतो. मात्र नाट्यलेखनाची मूळ बैठकच पौराणिक पद्धतीची असल्यामुळे आणि अर्धअधिक नाटक सूत्रधार-विदूषकांच्या संवादातून साकारत असल्यामुळे नाटकामध्ये व्यक्तिचित्रणाकडे संपूर्ण दुर्लक्ष झाले आहे. नाटकातल्या काही प्रवेशांमध्ये शिळाप्रेसवर छापलेली काही चित्रे आहेत. त्यांतली कित्येक चित्रे अगदी बाळबोध, किंबहुना काही तर लहान मुलांनी काढलेली वाटावीत अशी आहेत. परिमितीविरहित अशी ही चित्रे आज पाहताना मोठी गंमत वाटते. या चित्रांमध्ये गुजराती पद्धतीची वस्त्रप्रावर्णे असलेली व हुक्का ओढणारी राणी जशी आहे, तशीच मुसलमानी शिपायासारख्या मर्दानी पोषाखातील राणीही आहे. ह्या चित्रांमध्ये जो एक ढोबळपणा आहे, तोच व्यक्तिचित्रणांमध्ये आहे.

मराठीतील ही पहिली दोन ऐतिहासिक नाटके म्हणजे तत्कालीन ऐतिहासिक नाट्यलेखनाच्या दोन निरनिराळ्या परंपरांची प्रतीके होत. त्यांतील एक नव्या आंग्लशिक्षणाने प्रभावित होऊन शेक्सपियरच्या तंत्रांचे अनुकरण करण्याचा प्रयत्न करणारे प्राथमिक अवस्थेतील, तर दुसरे तत्कालीन पौराणिक नाट्यलेखनाच्या धर्तीवर साकारलेले. दुसऱ्या नाटकाने 'ऐतिहासिक' या संज्ञेचा अर्थ चांगल्या रीतीने लक्षात आणून दिला. तत्कालीन इतिहासातील एका महत्त्वाच्या घटनेवर लिहिलेले जवळ जवळ समकालीन असे हे नाटक ऐतिहासिक म्हणूनच लक्षात राहते.

१८७० मध्ये प्रसिद्ध झालेले आणखी एक महत्त्वाचे ऐतिहासिक नाटक म्हणजे विरेश्वर सदाशिव छत्र्ये यांचे 'श्री नारायणराव पेशवे यांचे नाटक' हे होय. हे नाटक अतिशय लोकप्रिय असून 'नावल व नाटक' कर्ते रावबहादूर का. बा. मराठे यांनी 'थोरले माधवराव' व 'झांशीची राणी' या नाटकांबरोबर ह्या नाटकाचा गौरवपूर्ण उल्लेख केला आहे.[१२] १८७९ पर्यंत या नाटकाच्या शिलामुद्रित स्वरूपातल्या तीन आवृत्त्या उपलब्ध आहेत. नारायणराव पेशवे यांच्या वधासंबंधाने खाडिलकरांच्या 'भाऊबंदकी'पर्यंत (१९०९) जी नाटके लिहिली गेली, त्या सर्वांची परंपरा या नाटकापासून सुरू होते. 'झांशीच्या राणी'प्रमाणे हेही नाटक पौराणिक नाटकांच्या पद्धतीनेच लिहिले गेले आहे. इथेही अंक नसून सलग १३ प्रवेश आहेत. नांदी, गणेश-सरस्वती-स्तवन व आगमन, सूत्रधार-विदूषक-प्रवेश इत्यादी प्रकार पौराणिक नाटकांतल्या पद्धतीनेच आहेत. निरनिराळ्या पात्रांच्या तोंडी असंख्य पदे असून पदानंतर पदांतील आशयच परत एकदा गद्यामध्ये प्रत्येक पात्र बोलून दाखविते. रंगभूमीवर नायकांनी यावे काय, या प्रश्नाचे उत्तर 'ज्या ज्या वेळेस ज्या नाटक पात्रांची-आवश्यकता असेल, त्यांची तेथे योजना केली पाहिजे' या प्रकारे देऊन स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच करण्याची आवश्यकता प्रतिपादिली आहे. 'थोरल्या माधवरावा'मध्ये 'एक गोड साखरेचे' केवळ मागणे होते. या नाटकामध्ये रंगभूमीवर आनंदीबाई रघुनाथरावास लाजून चुंबन देते आणि त्यायोगे आपले मनोवांच्छित कार्य साध्य करून घेते असे दाखविले आहे. रघुनाथराव भोळा सांब आणि आनंदीबाई कृत्या असून ती आपली दासी गजाबाईच्या मार्फत सारे कारस्थान कशा रीतीने सिद्ध करते हे दाखविले आहे. नाटक उघडच नायिकाप्रधान असून आनंदीबाईच प्रामुख्याने सारे लक्ष वेधून घेते. सुमेरसिंगापुढे हीनदीन होऊन लाचारीने विनवण्या करणारा नारायणराव, त्याने गळ्यास मिठी मारल्यामुळे द्रवून त्याचे जीवदान मागणारा त्याचा चुलता रघुनाथराव, यांच्या पार्श्वभूमीवर सुमेरसिंगाला चेतावणी देऊन त्याला खुनासारखे

भयंकर अघोर कृत्य करावयास प्रवृत्त करणारी आनंदीबाई यांचा उपान्त्य प्रवेश अतिशय नाट्यपूर्ण व परिणामकारक आहे. परंतु नाटककाराने इथे नाटक संपविलेले नाही, कारण तेही पौराणिक नाटकांच्या परंपरेतला आहे. नारायणरावांच्या वधानंतर आणखी एक प्रवेश लिहून त्या प्रवेशामध्ये नाना फडणीस, रामशास्त्री, सखाराम-बापू, महादजी शिंदे इत्यादी कारभारी मंडळी शनिवारवाड्यात जातात व तोंडावर राघोबादादाची निर्भर्त्सना करतात; रामशास्त्री त्याला देहान्त प्रायश्चित्ताची शिक्षा सांगतो, वेशुद्ध गंगाबाईला पुरंदरवर पोचविण्यात येते आणि गजाऊदासी व सुमेरसिंगांना पकडून तिथल्यातिथे शिक्षा फर्माविली जाते नि सवाई माधवरावाच्या नावाने द्वाही फिरविल्याने रघुनाथराव पळून परागंदा होतो, असे दाखवून नाटक आनंदपर्यवसायी केले आहे. आनंदी–रघुनाथ आणि नारायण–गंगाबाई यांची कौटुंबिक चित्रे, परेडी घेणारा सुमेरसिंग व त्याचा साथीदार गुलाब, दुटप्पी सखारामबापू आणि जरूरीपुरती इतर काही गौण ऐतिहासिक पात्रे, अशा मोजक्या पात्रांच्या साहाय्याने व आनंदीबाईच्या दुष्ट कारस्थानाभोवती काही महत्त्वाचे प्रसंग केंद्रित करून एक अत्यंत भडक व रंजक असे शोकांत नाटक येथे साकारलेले दिसते. ‘ ध ’ चा ‘ मा ’ करणारी आणि राक्षसीवृत्तीची आनंदी जी एकदा या नाटकातून सिद्ध झाली, ती कायमचीच. तिने त्यानंतर येणाऱ्या नाटककारांना पूर्णपणे झपाटून टाकले.

१८७० प्रमाणेच १८७१ मध्येही मराठीत दोन ऐतिहासिक नाटके लिहिली गेली आहेत. त्यांतील एक कट्टीकृत सवाई माधवरावांच्या मृत्यूचे तर दुसरे घाटे यांचे अफझुलखानाच्या मृत्यूचे चित्र रेखाटणारे आहे. परंतु ७० मधील दोन्ही नाटके पौराणिक नाट्यलेखनपद्धतीचा कित्ता गिरविणारी संगीत नाटके आहेत. ७१ मधील दोन्ही नाटके गद्य असून त्यांच्या रचनेवर कीर्तन्यांच्या पहिल्या नाटकाचा प्रभाव आहे. मात्र कीर्तन्यांच्या नाटकातील स्वाभिमानाचा ठसा त्या काळखंडातील फारच थोड्या नाटकांतून प्रतिबिंबित झालेला दिसेल. सत्तरसालच्या नारायणराव पेशवे या नाटकात त्याचा मागमूसही नाही. ७१ साली प्रसिद्ध झालेल्या व्यंकट रंगो कट्टी, मुधोळकर यांच्या ‘ सवाई माधवरावांचे नाटक ’ या नाटकामध्येही तो कुठे सापडत नाही. कट्टी हे विद्याखात्यातील कानडी ट्रान्सलेटर. मातृभाषा कानडी परंतु ‘ सवाई माधवरावांच्या वेळेस सर्व हिंदुस्थानांत पेशव्यांचें राज्य पहिल्या प्रतीचें ’ आणि ‘ या कारकीर्दींत पेशव्यांच्या दरबारीं ज्या मोठ-मोठ्या गोष्टी घडल्या त्या फार मनोवेधक आणि स्मरणांत ठेवण्यासारख्या आणि त्या घडून अद्यापी नव्वद वर्षें पुरीं झालीं नाहींत याचकरितां या कारकीर्दीचें वर्णन यथामती नाटकरूपानें करण्याच्या इच्छेने ’ त्यांनी हा प्रयत्न केला आहे. कट्टी यांच्या या कृतीने सवाई माधवरावांच्या शोकपर्यवसायी जीवनावर आधारलेल्या नाटकाचे

एक नवे पर्व सुरू होते. नारायणरावविषयक नाटकाची परिणती जशी खाडिलकरांच्या 'भाऊबंदकी'त होते. तशीच सवाई माधवरावविषयक नाटकांची परिणतीही खाडिलकरांच्याच 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू'त होते. छत्रे-खाडिलकर (१८७०–१९०९) व कर्त्री-खाडिलकर (१८७१–१९०६) या कालखंडातील या दोन विषयांवर लिहिलेल्या नाटकांचे समालोचन मोठे उद्बोधक ठरणारे आहे.

कर्त्रींच्या नाटकात साधे मंगलाचरणही नाही. एकदम पहिल्या प्रवेशापासून पुरंदरच्या पेशव्यांच्या दरबारच्या कचेरीतील खलबताने सुरुवात केली आहे, आणि नाटकाचे पहिले दोन्ही अंक म्हणजे पेशव्यांच्या दरबारच्या खलबतखान्याची एक परिणामशून्य लांबण आहे. या दोन्ही अंकांमध्ये जे ऐतिहासिक प्रसंग वर्णिले आहेत ते सारे सवाई माधवरावाच्या बालपणीचे आहेत. त्याची नाटककारास जाणीवही आहे, तो प्रस्तावनेत म्हणतो, "पहिल्या दोन अंकांतल्या हकीगती घडल्या तेव्हां माधवराव केवळ अल्पवयी असून ते प्रौढावस्थेत होते असें या ग्रंथांत दाखविलें आहे. याचें कारण असें कीं, ते या ग्रंथांतले मुख्य नायक असून त्यांस एकीकडे कोपऱ्यांत बसवून उगाच पाल्हाळ लावीत बसणें हें मला बरोबर दिसलें नाहीं. तथापि या दोन अंकांत कोणत्याही कृत्यांत ते पुढारी होते असें दाखविलें नाहीं. हे दोन अंक पुढील तीन अंकांचें अनुसंधान म्हणून लागले तरी चिंता नाहीं."

नाटककाराने बुद्ध्याच हा जो बदल केला आहे, त्याचे कारण त्याने स्पष्ट केले असले तरी, नाट्यलेखनाच्या दृष्टीने या गोष्टीची कितपत आवश्यकता होती याचा त्याने क्षणभरही विचार केला नाही. 'मी इंग्रजींत किंवा संस्कृतांत चांगलीं नाटकें फारशीं वाचली नाहींत; मराठींत नवीन ग्रंथ रचण्याचा यत्न यापूर्वी कधीं केला नाहीं; आणि मराठी भाषा माझी जन्मभाषाही नव्हे' या शब्दांत नाटककाराने प्रांजलपणाने स्वतःबद्दलची कबुली दिली असली तरी अशा रीतीचे नाटक लिहिण्याची 'मनाची आकांक्षा झाल्यामुळें मी निरुपाय झालों,' असे तो म्हणतो. म्हणजे सवाई माधवरावांबद्दल नाटक लिहिण्याच्या जबरदस्त कांक्षेमुळे त्याने हे नाटक लिहिले आहे. ते लिहिताना पहिल्या दोन अंकांची कसलीही गरज नाही, हे त्याने लक्षात घेतले नाही. हे पहिले दोन अंक पुढील तीन अंकांचे अनुसंधान म्हणून समजावे असे नाटककाराला वाटते, कारण या दोन्ही अंकांतून प्रत्येक ठिकाणी नाना फडणीस आपला वरचष्मा कसा गाजवीत असे, याचे काही नमुने पेश केले आहेत. परंतु ही सारी चित्रे नाट्यपूर्ण करण्याकडे नाटककाराने लक्ष दिले नाही. ग्रँट डफचा मराठ्यांचा इतिहास आणि मुंबई खात्याच्या अठराव्या पलटणीचे कप्तान ए. म्याक्डानल्ड यांनी लिहिलेली व १८५२ मध्ये मराठीत प्रसिद्ध

झालेली 'नाना फडणवीस यांची बखर' या दोन ग्रंथांमध्ये सवाई माधवराव-विषयक जो काही थोडाबहुत तपशील उपलब्ध होता त्या साऱ्याला नाट्यरूप देण्याचा त्याने प्रयत्न केला आहे. त्यामुळे सुमारे १७-१८ वर्षांचा कथाभाग या नाटकात आला आहे. कालैक्य व स्थलैक्य यांच्या बद्दलचे नाटककाराचे अज्ञान स्पष्ट दिसते. त्यामुळेच या नाटकात संविधानकरचनेकडे नाटककाराचे दुर्लक्ष झाल्याचे विविधज्ञानविस्ताराने म्हटले आहे[१३]. मात्र तिसऱ्या, चौथ्या व पाचव्या अंकांची रचना सलग व सूत्रबद्ध आहे. या तिन्ही अंकांतून नानाचे चित्र जे उभे केले आहे ते उघड उघड नानांबद्दल चीड यावी अशा हेतूनेच लिहिले आहे. तिसरा अंक सर्वांत मोठा असून कारभार करण्याच्या हेतूने उत्तरेतून आलेला महादजी शिंदे, त्याची नम्रता व स्वामिभक्ती, फर्मानबडीचा दरबार भरवून त्याने उडविलेला थाट आणि तरुण पेशव्याचा त्याच्याकडे असलेला ओढा, त्यामुळे या प्रसंगी नानाचा होणारा जळफळाट आणि त्याचा सत्तालोभ हे सारे चांगल्या रीतीने दाखविले आहे. माधवराव व त्यांची पत्नी यशोदा ही नानाच्या जाचाने गांजलेली आहेत, त्यांना हे सारे असह्य झाले आहे, आणि साहजिकच महादजी-कडे सारा त्यांचा कल आहे. यशोदा तर म्हणते की, 'तो एक कुत्रा आपण बाळगला आहे म्हणून समजावें म्हणजे झालें. त्याचें बोलणें मनांत आणू नये; आपल्या पायांतला किडा तुडवून चिरडायला किती उशीर लागणार?' सबंध नाटकभर पतिपत्नीने नानाबद्दल अशा प्रकारची आत्यंतिक तुच्छतेची भाषा वापरली आहे. तिसऱ्या अंकाच्या शेवटी महादजीला अकस्मात मृत्यू येतो आणि नाना-महादजी यांच्या संघर्षामुळे जो एक ताण निर्माण झाला होता तो क्षणभर संपुष्टात आल्यासारखे वाटते. या तिसऱ्या अंकाची रचना नाटककाराने नाना-माधवराव-महादजी यांच्यामधला संघर्ष व्यक्त करण्याच्या दृष्टीने चांगल्या रीतीने केलेली आहे. महादजीची रांगडी मराठमोळी भाषा आणि तसेच त्याचे वागणे, नानांच्या मुत्सद्देगिरीने टाकलेले फासे आणि अगतिक झाल्यासारखे होऊन त्यांनी केलेली वैराग्याची बतावणी, महादजी-माधवराव यांच्या हृद्य बैठकी आणि फर्मानबाडीच्या दरबारात वाचून दाखविण्यात आलेली मूळ फारशी फर्माने यांच्यामुळे चांगले रंगतदार वातावरण निर्माण झाले आहे. नाना आणि माधवराव यांच्यामध्ये निर्माण झालेल्या दुराव्याची निशाणीही चवथ्या अंकात राहात नाही. उलट खड्यांच्या लढाईचे सारे प्रसंग वर्णून मराठ्यांच्या पराक्रमाचा एक वैभवशाली देखावा उभा करण्यात येतो. या विजयाने आनंद न होता, या अंकाच्या शेवटी, माधवराव दुःखीकष्टी झाल्याचे दाखविले आहे. आपल्या लोकांची खोटी बढाई आणि निजामाचा नामर्दपणा पाहून त्याला मोठा उद्वग येतो. ही जणू पुढच्या भीषण शोकांतिकेची नांदीच ठरते. पाचव्या

अंकात दुसरा-बाजीराव व सवाई माधवराव यांच्यामधील पत्रव्यवहाराचे निमित्त होऊन नाना, ज्याच्यामुळे हे सारे घडते त्या नागनाथास, घोर शिक्षा सुनावतो. माधवराव त्याविरुद्ध खूप त्रागा करून पाहतो, परंतु नानापुढे त्याचे काही चालत नाही, उलट नाना सवाई माधवरावावर पहारे बसवितो आणि हे सारे त्या मनस्वी पुरुषास सहन न होऊन तो आत्महत्या करतो.

या शेवटच्या अंकात नानाची कृती अतिशय दुष्टपणाची, किंबहुना नीच-पणाची दाखविली आहे. नानाची मुत्सद्देगिरी, त्याची स्वामिभक्ती या गुणांकडे दुर्लक्ष करून नानाकडे एक नीच, कारस्थानी व सत्तालोभी खलनायक या दृष्टीने पाहिले आहे. नानाच्या तुलनेने महादजी व माधवराव यांचे त्याने जाणून-बुजून उदात्तीकरण केले आहे. उपलब्ध ऐतिहासिक साधनांतला माधवराव अगदी अस्पष्ट व त्याच्याबद्दलची माहिती अगदी जुजबी आहे. परंतु थट्टेखोर, अनेक प्रसंगी योग्य निर्णय घेणारा, सरदारांची कदर करणारा, प्रेमळ, पराक्रमी व स्वाभिमानी असा माधवराव दाखवून त्याच्याबद्दल सहानुभूती निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला आहे. शेवटच्या अंकात नाना ज्या पद्धतीने माधवरावावर पाहारे बसवितो, ती गोष्ट अतिशय चीड आणणारी आहे.

कालैक्य आणि स्थलैक्य यांच्याबद्दलचे अज्ञान हा जसा या नाटकातला दोष, तसेच पात्र-प्रसंगांचा मितव्यय साधण्याकडे नाटककाराचे पराकाष्ठेचे दुर्लक्ष दिसून येते. अनेक प्रकारचे सरदार-दरकदार, हुजरे, कारकून, भटमंडळी, दासी, शास्त्री, ज्योतिषी, वैद्य, हकीम आणि पुन्हा त्यांचे मदतनीस अशी पात्रांची विनाकारण विलक्षण गर्दी असून कमीत कमी ५० पात्रांची या प्रयोगासाठी आवश्यकता आहे. तसे पाहिले तर नाटक आकाराने लहानच आहे, परंतु विपुल पात्रे आणि मोठमोठे दरबार, लढाया, समारंभ आणि प्रयोगदृष्ट्या अडचणींच्या अशा प्रसंगांनी ते गजबजलेले आहे. शेवटच्या अंकात तर सवाई माधवरावाच्या पायात कारंजाची मोठी नळी घुसलेली आणि हकीम ती ओढून काढून डबाभर मलम भरतो आहे असे दाखविले आहे. महादजी आणि माधवराव यांचे रंग-भूमीवर मृत्यू दाखविले आहेत. आणखी एका महत्त्वाच्या घटनेकडे मुद्दाम लक्ष वेधायला हवे—नाना फडणीसाबद्दल चीड उत्पन्न होणारी ही सारी वर्णने करूनही त्याचे समाधान झाले नाही. नाटकाच्या शेवटी त्याने त्या सर्वांची परिसीमा गाठली आहे. माधवरावाच्या मृत्यूनंतर अप्पाशास्त्री नावाच्या न्यायाधीशाचे प्रदीर्घ व पल्लेदार भाषण दिले आहे. माधवरावांच्या मृत्यूनंतर पराकाष्ठेच्या संतापाने लाल होऊन, मुसमुसत उठून उभा राहून, धोतर खांद्यावर टाकून तो म्हणतो—

"आटपलें, येथें पेशव्याच्या राज्याची समाप्ती झाली ! हें ब्राह्मणांचें राज्य नव्हे ! ब्राह्मण राजा, ब्राह्मण मंत्री, ब्राह्मण सरदार ! पण यांतल्या लोकांची

कृत्यें ? मांगांचीं ! थेट मांगांचीं ! चांडाळांच्या घरींही अशी दुष्कर्में घडत नसतील ! एकामागून एक राजद्रोह ! पुत्रहत्त्या ! आत्महत्त्या ! स्त्रीहत्त्या ! आणखी काय पाहिजे. केवढा स्वार्थ बलवत्तर हा ! शास्त्र सांगतें, 'विषवृक्षोऽपिसंवर्ध्यस्वयंछेत्तुमसांप्रतं' पण येथें पाहा,......हे माधवराव पेशवे गर्भवासी होते, तेव्हांपासून ज्यांनीं यांचें केवल स्वपिंडाप्रमाणें संगोपन केलें ......आणि सर्व प्रकारें यांस ऊर्जितदशेस आणलें, तेच स्वार्थसाधक नीच चांडाळ आज यांच्या व यांच्या कुटुंबांच्या मरणास मूळ झाले. आणि पहा, इतका सर्व अनर्थ हा कशाकरितां ? प्रजेच्या कल्याणाकरितां ? नव्हे ! परोपकाराकरितां ? नव्हे ! न्याय-संरक्षणाकरितां ? नव्हे ! नव्हे ! नव्हे ! तर केवळ स्वहित साधण्याकरितां, आपल्या सत्तेंत न्यूनता पडू नये म्हणून. आपला अधिकार चिरकाल चालावा म्हणून......अशा पंचमहापातक्याशीं मला आजपर्यंत संसर्ग घडला ! तन्मूलक मलाही चांगलें प्रायश्चित्त योग्य आहे. याजकरितां या राज्याचें किंवा यांतील कोणत्याही मनुष्याचें नांव सुद्धां जेथें माझ्या कानीं कधींही येणार नाहीं, तेथें जाऊन भिक्षा-वृत्तीनें कालक्षेप करीन."

अप्पाशास्त्र्यांचे हे भाषण आणि त्यातील 'पंचमहापातक्याशी' असा मुद्दाम केलेला एकवचनी उल्लेख पाहिल्यानंतर डफने वर्णिलेला, केवळ जाता जाता रामशास्त्र्याने राघोबाला सुनविलेल्या देहान्त प्रायश्चित्ताचा नानाविरुद्ध मन कलुषित करण्यास नाटककाराने कसा उपयोग करून घेतला आहे हे लक्षात येईल. खाडिलकरांच्या भाऊबंदकीमध्ये राघोबाबद्दल निर्माण होणारी जुगुप्सा. यापुढे काहीच नव्हे असे म्हटले पाहिजे. डफ किंवा म्याक्डोनल्डसारख्या साहेबांनी केला नाही इतका विपर्यास साहेबाची नोकरी करणाऱ्या एतद्देशियांनी करण्याचे श्रेय घेतले आहे !

आतापर्यंत विवेचिलेली मराठीतील पहिली चारही ऐतिहासिक नाटके शोकपर्यवसायी आहेत. संस्कृत-नाट्यपरंपरेनुसार अशी नाटके लिहिली जाऊ नयेत, याची पौराणिक पद्धतीने नाटके लिहिणाऱ्यांना जाणीव दिसते. म्हणून त्यांनी ओढूनताणून ती आनंदपर्यवसायी केली आहेत. १८७२ साली लिहिलेल्या आपल्या निबंधात का. बा. मराठे म्हणतात की, 'रंगभूमीवर घात, पात, मृत्यु, मैथून, शिव्याशाप, तुंबल युद्ध आणि सामान्य गोष्टींपैकी चावणें, ओरखडणें, मुका घेणें, खाणें, निजणें, नाहणें व लग्नसोहाळे ह्या गोष्टी संस्कृत नाटकांच्या नियमांप्रमाणे होऊ नयेत.'[१४] परंतु ह्यांपैकी बहुसंख्य गोष्टी पहिल्यावहिल्या नाटकांतच मुक्तपणाने दाखविल्या आहेत. त्याचे कारण काय असावे ? नाटकासाठी निवडलेली मूळ ऐतिहासिक कथानकेच सारी शोकपर्यवसायी आहेत आणि त्यामुळे ही सारी नाटके अशीच लिहिली जाणे अपरिहार्य होते असे म्हणता येईल काय ? कीर्तने हे शेक्सपियरच्या नाटकांच्या प्रेरणेने लिहीत असल्याने त्यांनी

संस्कृत नाटकांच्या नियमांचा विधिनिषेध बाळगिला नाही, परंतु शेक्सपियरच्या शोकात्मिकांचे प्राणतत्त्व त्यांनी लक्षात घेतले नाही. माधवरावांचे सारे जीवन शोकात्म घटनांनी ओतप्रोत भरलेले आहे, परंतु त्या दृष्टीने विचार करण्याची ताकद त्या काळी निर्माण होणे अशक्यप्रायच होते. झाशीवालीवर नाटक लिहिणाऱ्यांमध्ये परंपरेची थोडीबहुत जाणीव दिसते. परंतु त्यांनीही काही प्रसंग व व्यक्ती यांतून सरधोपटपणे मांडणी करण्याकडे लक्ष पुरविले आहे. नारायणराव आणि सवाई माधवरावांच्या बाबतीतही हेच घडते. संविधानकाची नाट्यपूर्ण मांडणी करण्याकडे आणि व्यक्तिचित्रणाकडे त्यांचे संपूर्ण दुर्लक्ष आहे. त्यामुळे तत्कालीन रूढ, ओबधोबड पौराणिक नाट्यलेखनाचा कित्ताच ही मंडळी गिरवीत आहेत असे दिसते. रा. ब. मराठ्यांच्या वर उल्लेखिलेल्या प्रबंधाच्या प्रस्तावनेत, ‘प्रस्तुत नावलें लिहिणारे व नाटकें लिहिणारे फार झाले आहेत; त्यांपैकी पुष्कळांस नावल अथवा नाटक असावें कसें, हें देखील माहीत नसतें, त्यामुळें ते हव्या त्या प्रकारची भाषा लिहितात, हव्या तशा कल्पना पुस्तकांतून घालतात, व हवा तितका सत्याचा अपलाप करतात,’ अशा प्रकारच्या रा. ब. विष्णू परशुराम रानडे यांच्या मताचा उल्लेख केला आहे. तो यथार्थ आहे असेच म्हटले पाहिजे. या पुस्तकास जोडलेल्या इंग्रजी प्रस्तावनेतही, नाटककार म्हणून मराठी भाषा व वाङ्मय यांच्या अभिवृद्ध्यर्थ काही विशेष करून दाखविण्याचे सामर्थ्य असलेल्या कीर्तन्यांसारख्या तरुणांतही या संबंधाने असलेली अनास्था आणि लोकांना लागलेले सरकारी नोकरीचे विलक्षण वेड हीच मराठी वाङ्मयाच्या दुर्दशेची प्रमुख कारणे असल्याचे मराठे यांनी म्हटले आहे.

मराठीतील ही पहिलीवहिली अशी चारही ऐतिहासिक नाटके शोकपर्यवसायी आहेत, इतकेच नव्हे तर त्यांतील तीन दारुण किंवा भीषण शोकनाट्ये आहेत आणि त्यामुळेच की काय, त्यानंतर येणाऱ्या बहुसंख्य ऐतिहासिक नाटकांवर या दारुण नाट्याचीच छाया पडलेली आहे. पहिल्या माधवरावचा अकालमृत्यू, झाशीच्या राणीचा दुर्दैवी शेवट, नारायणरावचा खून आणि यांच्या जोडीला महाराष्ट्राच्या इतिहासातील सवाई माधवरावाची आत्महत्या ही आणखी एक दुर्दैवी घटना इ० नाट्यानुकूल प्रसंगांवर या सुरवातीच्या काळात नाटककारांचे लक्ष वेधून राहिलेले दिसते. संभाजी व पहिला बाजीराव हीही व्यक्तिमत्त्वे शोकपर्यवसायी जीवननाट्याचेच प्रत्यंतर देणारी आहेत. या सर्व शोकपर्यवसायी प्रसंगांमध्ये अफझुलखानाच्या मृत्यूचा प्रसंगही निर्दिष्ट करायला हवा. परंतु मराठी प्रेक्षकांच्या दृष्टीने अफझुलखानाचा मृत्यू ही जरी एक अत्यंत रोमांचकारी घटना असली तरी, त्याला ती आनंददायक घटना वाटणे साहजिक आहे. त्यामुळे या प्रसंगाच्या चित्रणाने करुणरसनिर्मिती ऐवजी वीररसाचा अनुभव त्याला येतो.

अफझुलखानाच्या मृत्यूचे नाटक आणि वर उल्लेखिलेली शोकांत नाटके यांच्या प्रकृतीतच मूलत: एक महत्त्वाचा फरक आहे. हा फरक १८७१ साली प्रसिद्ध झालेल्या 'कोंडो सखाराम घाटे' यांच्या 'अफझुलखानाच्या मृत्यूचे नाटक' ही कृती वाचताना तत्काल लक्षात येतो. 'देश भरभराटीस येण्यास व देशबांधवांना सुखानुभव मिळण्यास कारण जो स्वदेशाभिमान त्याचा फैलाव होणे एकीकडे राहून त्याच्या उलट तो सर्वत्रांच्या अंत:करणांतून नष्ट होत चालला आहे' हे पाहून, 'देशाचा कळवळा बाळगणाऱ्या प्रतापी पुरुषांपैकीं अलीकडील प्रतापी पुरुष जो शिवाजी म्हणून भोसल्यांच्या वंशांत होऊन गेला व ज्यानें या देशास व मुख्यत्त्वेकरून कामधेनुरूपी हिंदुधर्मास व्याघ्ररूपी मुसलमानांच्या जबड्यांतून सोडवून आपल्या अविश्रांत श्रमाचे फळ जें सुकीर्ति तिचा ध्वज सर्व जगांत फडकत ठेविला, त्याच्यावर आलेल्या दुर्घट प्रसंगांतील एका प्रसंगाचें वर्णन करण्यासाठी,' हे नाटक लिहिण्यात आले आहे. ग्रँट डफचा इतिहास व इतर काही जुन्या माहितीवरून नाटक तयार केल्याचे व शिवाजीसंबंधी ही जुनी माहिती बाळकृष्ण आत्माराम गुप्ते व विविधज्ञानविस्ताराचे संपादक रा. भि. गुंजीकर यांजकडून परिश्रमपूर्वक मिळविल्याचे नाटककाराने सांगितले आहे. परंतु विविधज्ञानविस्ताराने, 'ज्या हेतूनें शिवाजीचें नाटक लिहावयाचें तो हेतू यांत सर्वांशी सिद्ध झाला आहे असें म्हणवत नाहीं. पुनरावृत्तीच्या वेळी संविधानक नीट जुळविण्याकडे आणि ग्रँटडफकृत इतिहासावर सर्वस्वी अवलंबून न राहतां शिवाजीचें खरें स्वरूप बाहेर आणण्याकडे नीट लक्ष द्यावें,' अशी सूचना केली आहे.[१५] अफझुलखान्याच्या मोहिमेसंबंधीची, बाटाघाटीसंबंधीची व प्रत्यक्ष भेटीसंबंधीची चित्रे डफच्या ऐतिहासिक माहितीच्या आधाराने रेखाटण्यात आलेलेली आहेत हे उघड दिसते. कोणत्याही पुरुषाचा किंवा व्यक्तीचा इतिहास वाचून त्याच्या सद्गुणाविषयी अथवा दुर्गुणाविषयी, औदार्याविषयी किंवा इर कोणत्याही विषयी वाचणाऱ्याच्या मनांत उत्पन्न झालेली जी बुद्धि तिचें दृढीकरण करण्यास अथवा इतिहासांतील प्रकार प्रत्यक्ष डोळ्यासमोर उभे करून दाखविण्यास सांप्रतकाळीं किंवा प्राचीनकाळीं नाटकाशिवाय दुसरें साधन नाहीं व नव्हतें.' ही आपली भूमिका नाटककाराने सूत्रधारांच्या तोंडून सुरुवातीला वदविली आहे. 'नाटकी किंवा विदूषक म्हणून नाटककारास किंवा नटास चिडविण्यासारखे किंवा हीन लेखिण्यासारखे काही नसून सद्य:परिस्थितीत किंवा कोणत्याही परिस्थितीत नाटककार व नट यांचे महत्त्व समाजामध्ये फार मोठे व अनन्यसाधारण आहे,' ही नाटककाराची भूमिका आहे. नाट्यलेखन व नाट्यव्यवसाय यांसंबंधी निर्माण होत असलेली स्वाभिमानाची भावना म्हणून नाटककाराची ही भूमिका लक्षात घेण्यासारखी आहे. घाटे हे ठाण्याच्या शाळा नं.

१ मध्ये असिस्टंट टीचर होते. आणि, देशकल्याणेच्छु व देशाभिमानी सुज्ञ जनांनी आज्ञा केल्याप्रमाणे हिंदुधर्मोच्छेदक यवनांचा पराभव करून त्रस्त झालेल्या प्रजेस सुखोत्पत्ती देणाऱ्या ' शिवाजीचे चित्र ' त्यांनी रेखाटावयास घेतले त्या वेळी साहजिकच त्यांच्या हातून देशाभिमानाला पोषक ठरेल असे एक नाटक साकार झाल्याचे दिसते.

मंगलाचरण व सूत्रधार-परिपार्श्वक-प्रवेश एवढा भाग सोडून दिला तर या नाटकाने तत्कालीन पौराणिक नाट्यलेखनपद्धतीचा स्वीकार केला नाही. कीर्तन्यांच्या पहिल्या ऐतिहासिक नाटकाप्रमाणे हेही गद्यनाटक आहे. मात्र नाना प्रकारच्या क्लृप्त्या वापरून नाटककाराने वैचित्र्य निर्माण केले आहे. आदिल-शहाच्या दरबारातील सारे संभाषण उर्दू-फारशीत, तर रायगड कचेरीतले सारे मराठीत तो दाखवितो. अफझुलखानाच्या छावणीमधील सारे संभाषण उर्दू-फारशीत होते तर शिवाजीच्या दरबारी सरदारमंडळी कुणबावू भाषेत, तर सल्लागार मंडळी प्रौढ मराठीत बोलतात. शिवाजीच्या दरबारी भूखन कवी दाखविला असून तो सल्ला देताना वारंवार हिंदी दोहे म्हणून दाखवितो. आणि त्याच्या तोंडचे हे सर्व दोहे त्याने लिहिलेल्या ' शिवाबावनी ' च्या धर्तीवर आहेत. कृष्णाजी भास्कर व मोरोपंत पंतप्रधान राजनीतीतील संस्कृत वचने वारंवार उद्धृत करतात. शिवाजी देखील एके ठिकाणी म्हणतो, ' मी लहान असताना दादोजींनें एक वाक्य सांगितलेलें आठवतें. तें हें कीं, विजयंतुप्रियते तारिन्नयुद्धेनकदाचिन। अनित्येविजयते यस्माद्दश्यतेयुद्धमानयोः। '

कीर्तन्यांच्या नाटकाची या नाटकावर चांगलीच छाप आहे. माधवरावा-प्रमाणेच शिवाजी हा थट्टेखोर आहे व माधवराव—रमाबाईभेटीच्या धर्तीवरच या नाटकात शिवाजी—सईबाईभेटीचे चित्र उभे केले आहे. या देशामध्ये आलेले परकीय मुसलमान हे बंडखोर असून त्यांनी एतद्देशीयांस ' बंडखोर ' म्हणावे आणि जिंजी (जिझिया) सारखे कर बसवून धर्म बुडविण्याच्या कृत्यात सामील व्हावे, हे सहन न होऊन, हिंदुधर्माची संस्थापना करण्यासाठी उभा ठाकलेला शिवाजी मोठा धूर्त, चलाख व मुत्सद्दी दाखविण्यात आला आहे. त्याच्या तुलनेने अफझुलखानाचे विडंबन करून व त्यास हास्यास्पद करून शेवटी त्याची झालेली भयंकर फजिती दाखविली आहे. त्यामुळे नाटक जरी अफझुलखानाच्या मृत्यूचे असले तरी मराठी वाचकांच्या दृष्टीने ते आनंददायक व आनंदपर्यवसायीच आहे.

या पहिल्या पाच ऐतिहासिक नाटकांचा काहीसा विस्ताराने मी विचार केला, कारण या पार्श्वभूमीवर १९०६ पर्यंतच्या कालखंडाचे मला काही विषयवारीने आणि काही विभागशः विवेचन करणे सोयीचे होईल.

पहिला विचार अर्थातच काही ऐतिहासिक नाटके फार्स म्हणून लिहिली [illegible] लागली, त्यासंबंधाने कारण [illegible] आहे.

ह्या फार्सांच्या उत्पत्तीचे आणि त्यांच्या उगमाचे संशोधनपूर्वक विवेचन प्रा. श्री ना. बनहट्टी यांनी केलेले आहे.[१६] पौराणिक नाटकांच्या मध्यंतरात किंवा शेवटी करावयाचा विडंबक स्वरूपाचा हास्योत्पादक असा संवाद असे त्याचे सुरवातीचे स्वरूप होते; आणि पौराणिक नाटकमंडळ्या नव्या नव्या कल्पना लढवून तास-अर्धातास प्रेक्षकांना एखादी चमत्कृतिजनक गंमत दाखवून हसवीत असत. ही गंमत सुरवातीला विषयाच्या चमत्कृतीमध्ये किंवा रांगड्या, वेड्या-वाकड्या अशा हावभावांत असे. पुढे महाराष्ट्रात सामाजिक सुधारणेची चळवळ हळूहळू आकार घेऊ लागली आणि ह्या फार्साला हा एक आयता ज्वलंत विषय मिळाला. पौराणिक नाटके करणाऱ्या सनातनी मंडळींनी या फार्सद्वारा स्त्रीशिक्षण, आंग्लविद्या आणि समाजसुधारणाविषयक इतर बाबींची अत्यंत वेड्यावाकड्या पद्धतीने टर उडविण्यास प्रारंभ केला आणि मग ह्या फार्समध्ये रंगविण्यात येणारे अत्यंत भडक व भयंकर स्वरूपाचे चित्रण लोक मिटक्या मारीत सेवन करू लागले. पौराणिक नाटकांना जोडून करावयाची हास्योत्पादक व चमत्कृतिजनक लघु-नाटके असे त्यांचे स्वरूप एकीकडे रूढ असताना दुसरीकडे सबंधच्या सबंध मोठमोठी नाटकेही फार्सवजा लिहिली व केली जाऊ लागली. १८६२ साली इचलकरंजीकर नाटक मंडळीने कीर्तन्यांचे 'थोरले माधवराव' रंगभूमीवर आणले आणि बायाबापुड्यांना रंगभूमीकडे आकर्षित करण्यासाठी नाटकातल्या सतीच्या प्रवेशावर नाटकमंडळीने सारे लक्ष पुरविले. त्या प्रयोगाचे वर्णन करताना कृष्णाजी आबाजी गुरुजी लिहितात, 'रमाबाईसाहेब या नाटकी आहेत, खऱ्या नाहीत, ही भावना स्त्रियांतून पार नाहीशी झाली. विष्णोपंताचे (रमाबाईचे) कपाळ, गाल आणि अंगावरील वस्त्र, हळद-कुंकू आणि अक्षता यांनी लेपाटून गेले. सती जाण्याचे कुंड मातीचे असोन— काय व्यवस्था केली असेल कोण जाणे— आत कापूर, तुळशीची काष्ठे आणि चंदनाच्या ढलप्या पेटवून त्यांच्या ज्वाला सारख्या निघत असत.'[१७] म्हणजे, माधवरावाचे व्यक्तिमत्त्व आणि मराठेशाहीची शोकांतिका हा परिणाम घडवून आणण्याऐवजी नजरबंदीने प्रत्यक्ष सती जाण्याचे चित्र रंगवून प्रेक्षकांना आश्चर्यचकित करण्याकडे लक्ष देण्यात येऊ लागले. सामाजिक आणि ऐतिहासिक नाटके लिहिणाऱ्या नाटककारांनी व नाटकमंडळ्यांनी लोकप्रियतेच्या या लाटेवर आरूढ होण्याचे ठरविल्यास त्यात आश्चर्य ते कसले ! झाशीच्या राणीच्या नाटकास जोडलेल्या फार्सात (१८७०) म्हणूनच रागदारीच्या संगीताची एक मैफलच रंगविण्याकडे लक्ष देण्यात आले आहे. छत्रे यांच्या 'नारायणराव पेशवे' या नाटकात, 'नारायणरावाचे पोट

फाडून साखरभात व आंतील आंतडीं हुबेहूब दाखवूं.' हे नाटकमंडळीचे मुख्य प्रलोभन होते.[१८] याच सुमारास (१८७१) लिहिलेल्या 'मनोरमा' व 'स्वैर-सकेशा' या सामाजिक फार्सवजा नाटकात, रावबहादूर मराठे यांच्या शब्दांत सांगावयाचे म्हणजे, 'दुष्टपणाचा व हलकटपणाचा कडेलोटच करण्यात येऊन नीच, कपटी व व्यभिचारी लोकांची एक मालिकाच लावण्यात आली आहे.' मराठ्यांनी या नाटकांची लोकप्रियता पाहून 'सुनीतीचा व सद्‌गुणांचा उत्तरोत्तर लोप होत चालला आहे असें एक म्हटलें पाहिजे; अथवा सर्व तमासगिरांनीं ह्या पुस्तकाच्या प्रती घेतल्या असे म्हटले पाहिजे.' असे मोठ्या सात्त्विक संतापाचे उद्गार काढले आहेत.[१९] या ठिकाणी वापरलेला 'तमासगीर' हा शब्द महत्त्वाचा आहे. ह्या फार्सोचे परंपरेने चालत आलेल्या तमाशातील वगांशी फार मोठे नाते आहे, हे येथे मुद्दाम लक्षात घेण्यासारखे आहे. शाहीर प्रभाकर, राम जोशी, होनाजी बाळा यांनी लिहिलेल्या ऐतिहासिक पोवाड्यांचे युग संपून अव्वल इंग्रजीतील पहिल्या पाच-पन्नास वर्षांमध्ये नारायणरावांचा वध, सवाई माधवरावांचा मृत्यू व दुसऱ्या बाजीरावांचे स्त्रीलंपट विलक्षण चाळे या घटनांवर आधारित असे रंगेल व अश्लील स्वरूपाचे वग तमाशामध्ये सादर करण्यात येऊ लागले. तमाशामध्ये सर्व तऱ्हेच्या ऐतिहासिक व पौराणिक विषयांवर वग सादर करण्यात येतात. 'हरिश्चंद्र व तारामतीचा वग, रामशास्त्र्यांचा वग, द्रौपदीवस्त्रहरणाचा वग, अहिल्याबाई होळकरणीचा वग इ०' त्यांची नावे पाहून त्यांमध्ये काही गंभीर जीवनदर्शन असते, असा गैरसमज करून घेऊ नये. ह्या साऱ्या नकला किंवा वग म्हणजे विडंबनात्मक, चमत्कृतिजनक व मनःपूत असे फार्स होत. सुरवातीच्या पौराणिक नाटके करणाऱ्या नाटक-मंडळ्यांना शिष्टमान्यता नसल्याने या तमाशांचे अनुकरण करून बहुजनसमाजाचे रंजन करावे लागले. सुरवातीची पौराणिक नाटके जशी ओबडधोबड तसेच हे फार्सही ओबडधोबड. त्यांना नाटके म्हणण्यात अर्थ नाही, इतकेच नव्हे, तर नाटकांनाही प्रयोगामध्ये फार्सचीच कळा आणावयाची याबद्दल 'नाट्यकथार्णव' कर्ते शंकर मोरो रानडे यांनी, खालीलप्रमाणे खंत व्यक्त केली आहे—

> "श्रीमंत नारायणराव पेशवे यांचा वध" किंवा "श्रीमंत थोरले माधवराव पेशवे यांचा थेऊर येथे मृत्यु" इत्यादी अप्रतिम खेळ करावयाचे असले व ते वस्तुतः आमच्या नाटकवाल्या मंडळीच्या नाटक म्हटलेल्या खेळांपेक्षा जरी निःसंशय शतपट रम्य असले तरी त्यांस 'नाटक' ही संज्ञा न देता 'फार्स' ही संज्ञा द्यावयाची व वर खेळ करण्याचा जो प्रकार सांगितला, ज्यास 'तमाशा' हेच नाव विशेष शोभेल, त्यास 'नाटक' या प्रौढ नावाने दूषित करावयाचे ही गोष्ट कोणास हास्यास्पद वाटणार नाही?"[२०]

'नाटक' म्हणून लिहिलेल्या कृतींही नाटक-मंडळ्या 'फार्स'च्या रूपात सादर करू लागल्या. त्याचा फार मोठा परिणाम मराठी रंगभूमीवर झाल्याचे दिसून येईल. पौराणिक नाटकांचा मनावरचा ताण हलका व्हावा, यासाठी अंकांच्या मध्यंतरात फार्स करीत असत. पुढे बादरायणसंबंधाने बांडगूळवजा विनोदी प्रवेश नाटकांतून अवतरले, त्याचे रहस्य या फार्सातच आहे. गडकरी, खाडिलकर आणि त्यानंतर येणाऱ्या अनेक नाटककारांच्या कृतींतील बहुसंख्य विनोदीप्रवेश हे एका अर्थाने फार्सच आहेत. ते मूळ कथानकाशी क्वचितच एकजीव झालेले आढळतील.

ऐतिहासिक नाटके आणि ऐतिहासिक फार्स यांमधला फरक नाममात्र असल्याचे 'फार्स' या नावाने लिहिलेल्या साऱ्या ऐतिहासिक नाटकांचे निरीक्षण केल्यानंतर स्पष्टपणे दिसून येते. एक 'टिपू सुलतानाचा फार्स' वगळता मराठीतले सारे ऐतिहासिक फार्स अफझुलखान व नारायणराव यांजवर आहेत. उदा०—(अ) अफझुलखानाचा फार्स—काशिनाथ महादेव थत्ते (१८८६); अफझुलखानाच्या मृत्यूचा फार्स—हरि बाबाजी (१८८८); अफझुलखानाच्या मृत्यूचा फार्स—गोविंद मोरोबा कार्लेकर (१९०४ व १९१६); (ब) श्रीमंत नारायणराव पेशवे ह्यांच्या मृत्यूचा फार्स—दत्तात्रय वासुदेव जोगळेकर; (दुसरी आवृत्ती १८८८) नारायणराव पेशवे यांच्या मृत्यूच्या फार्स—सीताराम भालशेट खातू (१८९३ व १८९५); नारायणराव पेशवे ह्यांच्या मृत्यूचा फार्स—हरिविठ्ठल धावडे (कालोल्लेख उपलब्ध नाही.)

म्हणजे शिलामुद्रित ऐतिहासिक 'फार्स' साधारण १८८६ पासून मराठीत मोठ्या प्रमाणात प्रसिद्ध होऊ लागल्याचे दिसते. (यापूर्वीच्या मुद्रित १८७० च्या फार्सच्या मागे उल्लेख केला आहे).

यांपैकी उपलब्ध असलेले तिन्हीही अफझुलवधाचे फार्स छोटेखानी असून (थत्ते २६ पृष्ठे, कार्लेकर ३२ पृष्ठे, खातू २४ पृष्ठे) आदिलशहाचा दरबार, अफझलखानाची योजना, वकील गोपीनाथपंताची शिवाजीभेट व हिंदूंचे राज्य स्थापिण्यासाठी शिवाजीचे त्याला वश करून घेणे, शिवाजी व त्याची स्त्रीभेट व शेवटी अफझूलवध याक्रमाने छोटेछोटे प्रवेश ओबडधोबड रीतीने लिहिलेले आहेत. तपशिलात काही किरकोळ फरक सोडला तर तिन्ही फार्सोंची मांडणी सारखी आहे. थत्ते यांच्या फार्सात अफझुलखान मोगल दरबारचा सरदार दाखविला असून मोगल दरबारामध्ये बादशहा व बिरबल हे दाखविले आहेत, आणि अफझुलभेटीपूर्वी शिवाजी मातेच्या आज्ञेने समर्थ रामदासांची भेट घेतो असे दाखविले आहे. कार्लेकरांचा फार्स तर थत्त्यांच्या फार्सवरून एकदोन

ठिकाणी नावे बदलून (कृष्णाजीपंत आणि रामाजीपंत या दोघा कारकुनांऐवजी गोपाळराव व माधवराव हे कारकून व बदामीदासीऐवजी लवंगीदासी) सहीसही, अक्षरन-अक्षर नकलून स्वतःच्या नावाने प्रसिद्ध केला आहे. घाटे यांच्या नाटकाचे हे फार्स म्हणजे भ्रष्ट संक्षेपीकरण होत.

नारायणरावांच्या वधाच्या फार्सोंची हीच अवस्था असली तरी हे फार्स आकाराने लहान नाहीत. त्यांतील जोगळेकरांचा फार्स म्हणजे एक प्रचंड नाटकच आहे. डबलडेमी आकाराचा शिलामुद्रित १३६ पृष्ठांचा हा फार्स आहे. हा फार्स लिहिताना जोगळेकरांनी १८७० सालच्या छत्र्ये यांच्या नाटकाचा आदर्श पुढे ठेविला आहे, परंतु प्रत्येक ठिकाणी तो अधिकाधिक नाट्यपूर्ण करण्याकडे लक्ष पुरविले आहे. मुख्य व्यक्तिचित्रणे ठसठशीत आहेत. पदे मोजकी असून ठसकेबाज आहेत. भाषा ठिकठिकाणी बदलती ठेवली आहे. पहिल्या अंकातच एकूण आठ मोठे प्रवेश असून नारायणरावास वस्त्रे देण्याचा समारंभ आणि मुखत्यारी गाजविणारे दादासाहेब आणि त्यांच्या पराक्रमाची स्तुतिस्तोत्रे गाणारे नाना—बापू इ० मुत्सद्दी व शिंदे-होळकर इ० सरदार, भांग्या मारुतीच्या देवळात जमून राजकारणाबरोबरच दक्षिणेची चिंता करणारी लोभी भटमंडळी इत्यादी प्रसंग-चित्रे दाखवीत असतानाच, ‘ मेल्या ईश्वराने खुळ्याच्या पदरात बांधल्यामुळे रात्रंदिवस विचाराने पाठ पुरविली आहे ’ म्हणून फणकाऱ्याने लक्ष वेधून घेणारी आनंदीबाई साऱ्या नाटकाचा कब्जा घेते. पुढे आनंदीबाईच्या एकेका कल्पनेने अंगावर शहारे येऊन संतापणारा पापभीरु रघुनाथराव, त्याने केलेली पत्नीची निर्भर्त्सना इत्यादी वैशिष्ट्ये चांगल्या रीतीने आविष्कृत झाली आहेत. दुसऱ्या अंकात आपल्या आईच्या म्हणजे गोपिकाबाईच्या सांगण्यानुसार नारायणराव आपल्या चुलत्याला नजरकैदेत ठेवितो आणि मग तिसऱ्या अंकात होणारा आनंदीबाईचा जळफळाट नाटककाराने साक्षात उभा केला आहे :

काढावे अवनीतुनि, नारायणरूप शल्य जे सलते
उत्कट इच्छा ही मम पूर्ण करा आपल्या उदार मते ।।

या आनंदीच्या शब्दांसरशी उसळून रघुनाथराव म्हणतो,

नलगे मजला हे राज्यासन, नलगे याहुनि मान
नारायण मम बालक केवळ, आवडता मम प्राण ।।

या पदांतील साधेपणा आणि निराळेपणा जसा परिणामकारक आहे तसेच हे सारे प्रसंग रंगविताना, हरतालका पूजणे, स्नानसंध्या, म्हणींचा मार्मिक वापर,

रमण्यातील दक्षिणा, ब्राह्मणांचा हावरेपणा यांच्या चित्रणाने वातावरणनिर्मितीला उठाव आला आहे. अंतर्यामीच्या दुष्ट हेतूपोटी लाघवी साखरपेरणी करणाऱ्या आनंदी-पुढे शेवटी रघुनाथराव पाघळतो आणि तिच्या इच्छेनुसार नारायणरावाला धरण्याचा हुकूम देतो. चौथ्या अंकामध्ये एकीकडे आपल्या गजाऊ दासीच्या मध्यस्थीने आनंदी सुमेरसिंगाला मोठ्या मुत्सद्देगिरीने वश करून घेत असते, तर दुसरीकडे नारायणराव-गंगाबाई यांचा शृंगारिक प्रवेश आहे. गंगाबाई झोपली असता,

> ' माझी प्रिया किती शांत व शहाणी आहे, याची साक्ष हे अति सौंदर्यवान मुख देत आहे. उपवनातील कुसुमसुगंधित वायु जसा मनाला आनंदकारक होतो, तसा प्रिये, तुझा श्वासोच्छ्वास माझ्या मनाला आनंदवीत आहे. प्रिये, आकाशातील चंद्र खिडकीतून डोकावून तुझे मुख पाहत असता लज्जित झाला आणि अपत्राच्या आड जाऊन लपून बसला. अशी तू सौंदर्यवान पत्नी माझ्या पूर्वपुण्याईने मला मिळालीस तर तुझी ही झोप मला कशी सहन होईल बरे, अहाहा मी किती भाग्यवान !'

म्हणून तिचे चुंबन घेतो आणि वर म्हणतो, ' प्रिया, गोड खरी अँ '

या रोमँटिक प्रवेशानंतर पुढच्या अंकात त्याच्यावर गारदी धावून येतात आणि त्यामुळे त्याची होणारी विटंबना बारीक-सारीक नाट्यपूर्ण तपशीलाने नाटककाराने मोठ्या खुबीने उभी केली आहे. भोळा सांब असा रघुनाथराव आणि त्याला मिठी मारून माधवरावाचे मरणसमयीचे शब्द उच्चारून नारायणराव रघुनाथरावाच्या अंतःकरणालाच हात घालतो. नारायणरावाची विनवणी, रघुनाथरावाचे गारद्यांपुढे पदर पसरणे आणि त्यामुळे सुमेरसिंगाची झालेली दोलायमान स्थिती पाहून आनंदीबाई म्हणते, ' मेल्या, तुझी जात हरामी...मेल्या, तू रजपुताच्या पोटचा नव्हस. तुझ्या आईनं तुझ्या वेळेस खरोखर दुसरा पुरुष पाहिला होता ! ' आणि ह्या निर्भर्त्सनेने चवताळून तो नारायणरावाला तोडायला जातो त्या वेळी नारायणरावाने रघुनाथरावास मिठी मारलेली पाहून ती मोठ्याने ओरडून म्हणते, ' बेलाशक तोडून टाक. मी याच वेळेस कुंकू पुसून टाकले असे समज. अशा मळमळीत सौभाग्यापेक्षा मला ढळढळीत वैधव्य भोगणे फार बरे वाटते. '

आनंदीबाईच्या या विलक्षण दुष्टपणाचा कळस म्हणजे नारायणरावाला मारल्यानंतर ती धावत येऊन त्याला लाथ मारते– आणि म्हणते, ' मेल्या, जा एकदाचा मर, जिवंत राहून माझा जीव जाळू नको. '

फार्सच्या नावाखाली लिहिलेले मोठ्या आकाराचे, नाट्यगुणांनी युक्त असलेले हे एक चांगल्यापैकी 'नाटक'च आहे, हे आतापर्यंतच्या विवेचनावरून लक्षात येईल[२१].

अफझुलखानाच्या वधावर आधारलेले फार्स हे सारे एकमेकांच्या नकला (Copy) हे असल्याबद्दलचा उल्लेख मागे केला आहे. 'फार्स' या इंग्रजी शब्दाला नाटककारांनी 'नक्कल' हा मराठी पर्याय वापरला आहे. १८७० च्या झाशीच्या राणीच्या नाटकास १७ व्या प्रवेशापासून पुढे जो ९ प्रवेशांचा फार्स जोडला आहे, त्याला 'नक्कल' असे म्हटले आहे. नकल म्हणजे विडंबन ह्या अर्थानेच तो येतो, आणि या नाटकातील ही नक्कलही विडंबनात्मक अशी मोठी बहारीची आहे. मुख्य नाटकाला जोडून करावयाचे हे फार्स पुढे लवकरच शिलामुद्रणालयांनी त्यांचे हक्क विकत घेऊन छापण्याचा धडाका चालविलेला दिसतो. या शिलामुद्रणालयांचे काही मालक नाटककार बनून इकडून तिकडून नकललेले वा विकत घेतलेले फार्स स्वतःच्या नावाने प्रसिद्ध करू लागले. अद्भुतरम्य कथा, धार्मिक पोथ्या आणि फार्सवजा मालकी हक्क नसलेली नाटके व पंचांगे छापून विकणे हे या शिलामुद्रणालयांचे या काळातील महत्त्वाचे कार्य. श्री. काशिनाथ महादेव थत्ते यांनी १८८६ साली आपल्या स्वतःच्याच वेदांतप्रकाश या छापखान्यात छापलेला 'अफझुलखानाचा फार्स' उपलब्ध आहे आणि 'भस्मासुर वध नाटक', 'इंद्रजित वध नाटक' व 'विक्रम शशिकला नाटक' ही तिन्ही, १८८४ साली त्यांच्याच छापखान्यात त्यांच्या नावावर प्रसिद्ध केलेली पुस्तकेही उपलब्ध आहेत. त्यांतली दोन पौराणिक स्वरूपाची व तिसरेही पौराणिक स्वरूपाचे परंतु काल्पनिक आहे. त्यांची पृष्ठे आहेत अनुक्रमे २८, ४३, व ३०. म्हणजे हेही तिन्ही फार्सच आहेत. पण त्यांना त्यांनी 'फार्स' म्हटले नाही; 'नाटक' म्हटले आहे. 'नारायणरावांच्या वधाचा फार्स' ज्यांच्या नावावर आहे ते खातूशेठ हेही त्या वेळच्या प्रख्यात शिलाछापखान्याचे मालकच आहेत. त्यांच्या नावावर आणखी काही छोटी पौराणिक नाटके आहेत.

काशिनाथ महादेव थत्ते यांच्या आणखी एका नाटकाने या घटनेवर अधिक प्रकाश पडतो. 'सवाई माधवराव पेशवे यांचे नाटक' लिहून त्यांनी १८८४ साली स्वतःच्या शिलायंत्र छापखान्यात प्रसिद्ध केले आहे. हा गृहस्थ पौराणिक स्वरूपाच्या लघुनाटकास 'नाटक' म्हणतो आणि ऐतिहासिक स्वरूपाच्या लघुनाटकास मात्र तो 'फार्स' म्हणतो. सवाई माधवरावावर लिहिलेल्या कृतीस मात्र तो 'नाटक' हे नामाभिधान देतो कारण हे आकाराने मोठे म्हणजे ९६ पृष्ठांचे आहे. हे संपूर्ण नाटक १८७१ साली प्रसिद्ध झालेल्या

कट्टी यांच्या सवाई माधवरावांच्या नाटकांचे काही थोडयाफार फरकाने केलेले पुनर्लेखन आहे. फरक कोणता तर कट्टींचे नाटक ‘ गद्य ’ आहे, तर थत्ते यांनी पौराणिक नाट्यलेखनाचा अवलंब करून सूत्रधार-विदुषकाची जोड देऊन, १८७० च्या छत्रे यांच्या नाटकाच्या धर्तीवर गद्य-पद्य स्वरूपात त्याची उभारणी केली आहे. कट्टी यांचे नाटक समोर ठेवून कट्टींच्याच क्रमाने प्रसंग वर्णिले आहेत. परंतु कट्टी यांच्या नाटकातील शेवटचे दोन महत्त्वाचे प्रसंग (बळवंतराव नागनाथ व सवाई माधवरावाचा रंगभूमीवरील मृत्यू) गाळले आहेत. खर्ड्यांच्या लढाईचा प्रसंग रेखाटल्यानंतर अचानक एका पानात नाटक आटोपले आहे. दोन कारकून बोलत येतात आणि त्यांच्या बोलण्यातून, नाना व माधवराव यांचे न पटल्याने माधवरावाने जीव दिला व त्यांची पत्नी यशोदा हिने अत्यंत व्याकूळ होऊन तीन वेळ जमिनीवर मस्तक आपटून प्राणत्याग केल्याची जुजबी हकीकत सांगण्यात येते. नंतर नाटकाचा शेवट गोड करण्यासाठी नाटककार म्हणतो.

“ (मरण्यापूर्वी) माझ्या पाठीमागे बाजीरावास गादीवर बसवा असे सर्व सरदारांस सांगून त्यांचे वचन घेतले व त्याप्रमाणे सर्व तयारी करून उत्तम मुहूर्तावर बाजीरावास गादीवर बसवून आनंद केला.”

छत्र्ये यांनी आपल्या नाटकात ‘ शोकान्त ’ दाखवायचा नाही म्हणून एक प्रवेश लिहून नाटक कसेतरी गुंडाळले होते. थत्त्यांनी एक-दोन वाक्यांतच हे कार्य साधले आहे.

आमच्या नाटकमंडळ्या बहुतेक ‘ आयत्या पिठावर रेघा ओढणाऱ्यां-प्रमाणे दुसऱ्या लोकप्रिय नाटकांवर अवलंबून असल्याचे ’ मुजूमदारांनी का म्हटले आहे, हे या फार्सांच्या उदाहरणांवरून लक्षात येण्यासारखे आहे.[२२] जोगळेकरांचा ‘ नारायणरावांच्या मृत्युचा फार्स ’ अप्रतिम असल्याचे मी वर सांगितले आहे. परंतु त्याचीही अवस्था थत्त्यांसारखीच आहे, हे सांगितले पाहिजे. थत्त्यांनी कट्टींच्या पुस्तकाचे सहीसही अनुकरण केले, तर जोगळेकरांनी पंडितांच्या नाटकाचा संपूर्ण उपयोग करून घेतला. विविधज्ञानविस्ताराचे विद्वान संपादक हरी माधव पंडित यांनी लिहिलेले ‘ श्रीमन्नारायण पेशवे नाटक ’ विस्तारातून ऑगस्ट १८७७ ते जानेवारी १८८१ च्या दरम्यान क्रमशः प्रसिद्ध झाले आहे. नारायण-रावाच्या कथानकावरचे हे एक फार चांगले नाटक आहे. संविधानकरचना, भाषाशैली, व्यवस्थित मांडणी इत्यादी दृष्टीने ते आतापर्यंतच्या ऐतिहासिक नाटकांत वैशिष्ट्यपूर्ण ठरेल असे आहे. नाटक गद्य असून आनंदी व रघुनाथराव यांच्या व्यक्तिरेखा परिणामकारक आहेत. नारायणरावावर निरतिशय प्रेम करणारा रघुनाथराव आणि नारायणरावाचा आत्यंतिक द्वेष करणारी आनंदी यांच्यातील संघर्ष सुरवातीला

काही नाट्यपूर्ण प्रवेशांतून फार चांगल्या रीतीने उभा केला आहे. 'मना ! तुझी शिकवण पुरे, तुझ्यापायी तर इतका घोटाळा झाला आहे.' असे मनाला बजावून नारायणरावांचा काटा काढण्यास कटिबद्ध झालेली आनंदी किती कौशल्याने आणि नाटकी आविर्भावाने नवऱ्याला चकवते याचे वर्णन करताना पंडितांच्या लेखणीने चांगलेच कौशल्य दाखविले आहे. आनंदीबाईच्या एकेक मसलतीने 'अंगावर खर्रकन् काटा उभा राहतो' म्हणून शहारणारा, 'तुझ्या जिभेला हाड कसले ते म्हणून नाही. काय हा अघोर उपाय ! हर ! हर ! हर ! ते राज्य नको व तो सल्ला नको. देवाने जी ओली-कोरडी भाकर दिली आहे तेवढीच पुरे !' असे भाबडेपणाने व अंतःकरणपूर्वक म्हणणारा रघुनाथराव स्त्रीलंपटतेमुळे हळूहळू तिच्या पूर्ण कह्यात जातो. सूचक, नर्म अशा शृंगाराने पंडितांनी हे सारे प्रसंग रंगविले आहेत. शेवटच्या प्रवेशात रघुनाथरावांच्या मनातील पितृवात्सल्य जागे होते आणि सुमेरसिंगही त्यामुळे कच खाऊ लागतो, त्या वेळी आनंदी म्हणते,

'पाहतोस काय ? तोडून टाक हात. त्या म्हाराला कवटाळून आधी विटाळलेच आहेत. भिऊ नको तिकडे लागेल म्हणून, काही हरकत नाही. बघतोस काय, तोड, होऊ दे इंद्रेणसह तक्षकाय स्वाहा !'

पंडितांना १९०१ मध्येच मृत्यू आला. त्यांच्याबद्दल लिहिलेल्या अग्रलेखात विस्ताराने इतक्या चांगल्या नाटकाचे प्रयोग होऊ नयेत याबद्दल हळहळ व्यक्त केली आहे.[२३] ते श्रेय जोगळेकरांनी उपटले आहे. थत्ते काय किंवा जोगळेकर काय, दोघेही आयत्या पिठावर रेघोट्या ओढणारेच. परंतु जोगळेकरांच्या हातात एक चांगले नाटक पडले आणि त्यांनी त्याचा पुरेपूर उपयोग करून घेतला. जोगळेकरांनी मुळाप्रमाणे नाटक शोकान्त दाखविण्याचेही धैर्य दाखविले आहे.

नारायणराव पेशव्यांचा वध ही पेशवाईतील दारुण घटना यापुढे अनेक नाटककारांना विलोभनीय वाटत आली आहे. पंडितांच्या कृतीनंतर शं. ग. चिंचणकर व रायसिंहराय नारायण देव यांच्या याच विषयावरच्या नाट्यकृती उपलब्ध आहेत. यांपैकी चिंचणकरांचे 'नारायणराव पेशवे' हे नाटक १८९० मध्ये प्रसिद्ध झालेले असून ते अतिशय सामान्य आहे. रायसिंहराय नारायण देव यांची 'श्रीमंत नारायणराव पेशवे यांचा वध अथवा आनंदीबाईचे अजब कारस्थान नाटक' या लांबलचक नावाची कृती (१८९४) नावापेक्षाही तिच्यातील आशयामुळे व भाषेमुळे एकंदर मराठी नाट्यवाङ्मयात वेगळी ठरावी अशी आहे आणि केरळ-कोकिळकारांनी या नाटकावर दीर्घ परीक्षण लिहून नाटककाराची अशी काही रेवडी उडविली आहे की, त्यामुळे या नाटकाबद्दलचे कुतूहल

आणखीनच वाढते.[२४] नाटककाराने नाटक प्रसिद्ध करण्यापूर्वीच आपल्या नाट्यपूर्ण शैलीत अनेकांना वाचून दाखवून भल्याभल्यांना चकित केले आहे. त्यामुळे वकील, न्यायाधीश, प्राध्यापक, डॉक्टर्स अशा मोठमोठ्या विद्वानांनी मुक्तकंठाने या कृतीबद्दल गोडवे गायिलेले आहेत. बारीक टाइपात छापलेले असे २५ पृष्ठांचे अभिप्राय नाटकाच्या सुरवातीस छापलेले आहेत. त्यांपैकी कोणाला, ह्या नाटकापुढे मराठीतील इतरांची रचना 'सूर्यापुढे काजळासारखी फिकी दिसते व एकंदरीत महाराष्ट्रग्रंथमालेचा हा मेरुमणीच असल्याची ग्वाही द्यावीशी वाटते; तर कोणाला, 'एकाचीही या अत्युत्तम ग्रंथाशी तुलना होत नाही.' असे सांगावेसे वाटते. विष्णु गोविंद विजापूरकरांनी म्हटले आहे, 'अहो! महाराष्ट्रभाषा प्रियजनहो! आपल्यामध्ये एक महान ग्रंथकार विराजमान झाला आहे हो!' राजारामकॉलेजातील न्यायशास्त्र व फार्शी या विषयांचे प्रोफेसर निजामुद्दीन अहमद लिहितात.

> 'मी बहुत खुशीने बेशक म्हणतो की, उर्दू जबानवर यांची हुकमत तारीफ करण्यालायक आहे. ते त्या बोलीत आपल्या दिलातील भाव व खुबी बयान करू शकतात. त्यांची इबारत व्याकरणरीत्या दुरुस्त आहे. फारसी बैता व म्हणी अशा काही मौकयार घातल्या आहेत की, तेणेकरून त्या इबारतीची रंगिनी आणि मिठास जियाद खुलून इल्माची बारीकी आणि कारागिरी खूब नजरेस येते. या नाटकाचा प्रयोग पाहून अनजान काय सुनजान काय सर्व सारखे खूश होतील.'

उर्दू-फारशी व हिंदुस्थानी भाषेचा आणि आनंदीबाईच्या तोंडी ब्राह्मणी भाषेचा व गजाऊदासीच्या तोंडी प्रासयुक्त कुणबाऊ भाषेचा ठसकेबाज उपयोग करून नाटककाराने कारागिरीची नुसती कमाल करून सोडली आहे. भाषेच्या नाटकी उपयोगाप्रमाणेच या नाटकात काही नव्या ऐतिहासिक मूल्यांचा ज्ञात्याच्या भूमिकेतून आविष्कार केल्याची फुशारकी नाटककाराने मारली आहे. नारायणरावाचा वध करणारा सुमेरुसिंह (त्यास 'सुमेरसिंग' म्हणणाऱ्यास नाटककाराने मूर्खात काढले आहे) हा राजपूत होता आणि त्या राजपुतास मराठी नाटकात 'हरामी' म्हणणाऱ्या मराठ्यांना हरामी या शब्दाचा अर्थही माहीत नाही आणि राजपूती पाणी (Rajput Spirit)ही ठाऊक नाही. खरा राजपूत रामभक्त, स्वामिभक्त व सत्यप्रिय दिसतो, तसाच तो देहांतापर्यंत कायम राहतो, या स्वाभिमानापोटी नाटककाराने हे नाटक लिहिले आहे आणि म्हणूनच त्याने सुमेरसिंगाच्या हातून नारायणरावाचा वध होणे अशक्यप्राय आहे असे दाखवून नारायणरावाचा वध हरामी तुळ्या पवाराच्या हातून घडविला आहे. रघुनाथरावाला मिठी मारून नारायणराव गयावया करीत असता रघुनाथरावाच्या व गंगाबाईच्या

सांगण्यावरून सत्यप्रिय सुमेरसिंग सगळ्या गारद्यांना तरवारी म्यान करावयास सांगतो आणि त्याच वेळी चवताळून शिव्याशाप देत आनंदी चुटकी वाजविते, त्यासरशी तुळ्या पवार वेगाने आतून धावत येऊन नारायणरावाच्या अंगावर पडलेल्या चापाजीसह दोघांचे तुकडे करतो. या नाटकातील ही आनंदी, पंडित-जोगळेकरांच्याही वरताण आहे. नारायणरावाचे तुकडे झाल्यानंतर ती सुमेरुसिंहास म्हणते—

'पाहिलेसना मेल्या मुर्दारा–हिंदुस्थानच्या अवतारा! हे दखनी पाणी! गेला वघ तुळाजी वाघ तुझ्या पिताजीला मारून, तुझ्या माताजीला रंडकी करून, तुझ्या हातावर तुरी देऊन पार निघून! आणि ही आनंदी पण चालली वघ आनंदाने टाळ्या वाजवीत? आता तू 'हरेराम' करीत म्हण राम न् काय!'

या आनंदीच्या भाषणातील हा ठसका काहीच नव्हे इतका नखरेलपणाने तो गजाऊच्या बोलण्यातून सबंध नाटकभर व्यक्त झाला आहे. आनंदी तिला उद्देशून म्हणतेच की, 'वाहवा! अशी नखरेदार नार केवळ कामदेवाची कट्यार! साक्षात् शक्तीचा अवतार!'

आतापर्यंतच्या नारायणरावविषयक नाटकामध्ये आनंदीबाईलाच महत्त्व आहे, परंतु या नाटकात आनंदीबाई व गजीदासी या दोघींना विलक्षण महत्त्व असून रघुनाथराव व नारायणराव यांना अगदी गौण स्थान आहे.

नारायणरावांच्या वधाचे कारस्थान सिद्ध करण्यासाठी वाटेल ते करायला सिद्ध झालेली गजीच या नाटकाची मुख्य सूत्रधार आहे. ती म्हणतेच—'नखरे-बाजीत ही गजी म्हंजी पुरी तरबीज! तर मंग अस्सी नखरेदार नार–कुनास या नख्या व वोटांवर नाही खेळविणार!' या कामात एखादा यवनबिवन अंगाला झोंबला तर जात बिगडण्याची तिला पर्वा नाही. 'ती तरी जातीया कुठं मेली! गेलीच तर आनीन धरून! दो चौ आन्यांचा खुर्दा टाकीन कुन्या भटा-बिन्हामन्यापुढं–अन् घेईन त्याच्या चरनाचं तीरथ्य–अन् होईन सुद्–अक्षि पवितरं!' इथपर्यंत तिची तयारी!

स्वतः राजपूत असल्याने गजी, आनंदी, तुळ्या (त्यास त्याने महाचांडाळ तुळ्या ऊर्फ तिरळ्या म्हटले आहे!) यांची पराकोटीची बदनामी करून त्या पार्श्वभूमीवर राजपुतांचे महत्त्व वाढविण्याकडे नाटककाराने लक्ष दिले आहे. हिंदी दोहरे व पुरभैयांच्या भाषेचे चांगले ज्ञान असल्याने सुमेरुसिंह व त्याचे साथीदार यांच्या तोंडी या भाषेचा वापर करून त्याने स्वतःच्या भाषेच्या ज्ञानाचा तोरा

मिरविला असला तरी प्रत्येक गोष्टीत त्याने अतिरेक केला आहे. आघातनिदर्शक वृत्त शब्दांचा व अनुप्रासाचा त्याचा हव्यास नाट्यविघातक आहे आणि त्यामुळेच इतक्या अभिप्रायांनिशी अवतरलेले हे नाटक रंगभूमीवर कुठे प्रभावी झाल्याचे दिसत नाही.

तुळ्या पवारानेच हे अघोरी व नीच कृत्य केले, या संबंधी एक ओझरता पुरावा काव्येतिहास-संग्रहात १८८७ साली छापलेल्या 'नारायणराव पेशवे' यांची बखर कारभारी पक्षाच्या हकीकतीसुद्धा' या १६ पानी हकीकतीत त्याला सापडला आणि ह्या सुताने स्वर्गास जाण्याचा त्याने प्रयत्न केला आहे. सुमेरुसिंहाच्या, त्या भोळ्या राजपुत्राच्या मूर्खत्वाबद्दल त्याची सरदारी काढून टाकली, पण तेवढाही अपमान त्यास खपला नाही व त्याने स्वतःच्या हाताने स्वतःचा शेवट करून घेतला, असे दाखवून सुमेरुसिंहास अत्यंत उदात्त ठरविले आहे. या उपरही कोणी तो दोष (Radical Change म्हणून) आमच्या माथी लादू पाहीलच, तर त्यास एवढेच सुचवितो की—'हे नाटक आहे बरे का दादा! इतिहास नव्हे!' अशी वर मखलाशी करण्यासही नाटककार चुकत नाही. केरळ-कोकिळकारांनी त्याला सुनविले आहे, 'पण ते नाटक ऐतिहासिक आहे बरे का भाऊ! ऐतिहासिक!'[२५]

१८६१ साली कीर्तने यांनी लिहिलेले 'थोरले माधवराव' हे नाटक म्हणजे मराठी ऐतिहासिक नाटकांची नांदी होय. १८६१ सालचे नाटक गद्य होते. १८९४ साली याच विषयावर मार्तंड नारायण दवणे यांनी पंचांकी संगीत नाटक लिहिले. नाटककाराने मोठ्या प्रयासाने कीर्तने यांचे नाटक मिळवून वाचले व तेच नाटक थोड्याफार फरकाने संगीतबद्ध करून प्रसिद्ध केले. पौराणिक नाटकांप्रमाणे संगीताची रेलचेल न करता निवडक पदेच त्याने घातली आहेत. आणि ही पदे अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या सौभद्र नाटकातल्या चालींवर आहेत. 'संगीत या नावाप्रमाणे यात पद्ये बरीच पाहिजेत व ती नसल्यामुळे पुष्कळ विरस होईल, असे सकृद्दर्शनी कित्येक वाचकांस वाटेल; परंतु वादविवाद, रागाचे भाषण वगैरे ठिकाणी गद्यापेक्षा पद्यात विचार बरेच विस्तृत करावयास सापडतात, असे निदान माझ्या अल्पमतीस तरी वाटते' असे नाटककाराने प्रस्तावनेत म्हणून ठेविले आहे. नाटककाराने योजिलेली सारी पदे सौभद्राप्रमाणेच प्रासादिक व सरळ आहेत. चुलता-पुतण्या यांमधील संघर्ष, आनंदीचे रमाबाईविरुद्ध धुसपुसणे व नवऱ्याजवळ तणतणणे, भोळासांब अशा दादासाहेबांची वैराग्याची भाषा आणि माधवरावाचा विनयशील परंतु ताठ बाणा ही सारी चित्रे कीर्तन्यांप्रमाणे आहेत. फक्त कीर्तन्यांप्रमाणे या नाटकात रामशास्त्र्यांस प्राधान्य नाही व रामशास्त्री माधवरावांना कर्तव्याची जाणीव देतात हा प्रसंग नाही. पांचव्या अंकात फक्त नऊ पृष्ठे असून

तीन प्रवेश आहेत. त्यांमध्ये माधवरावाच्या मृत्यूनंतर रमाबाईची पाच करुणरम्य पदे असून ती ' उद्धवा शांतवन कर जा ', नच सुंदरी करू कोपा ', ' काय मला भूल पडली ', ' टाकीला याने या ' या चालींवर आहेत, रमाबाई सती जाताना तिला आणखी पाच पदे आहेत. ती ' भाव धरा रे ', ' मला शांतमुनि भासतो ', ' अर्ध तनु वारुनि ' इ० चालींवर आहेत. शेवटी ' सौभद्रा 'प्रमाणे भरतवाक्य आहे. नाटकाच्या सुरवातीला नांदी, नटी-सूत्रधार प्रवेशात सूत्रधार, शंकर, गणेश, मल्लारी यांना वंदन केल्यानंतर नाटककार साकीमध्ये म्हणतो,

पांडुरंगसुत कविवर मम गुरू चिंतुनि बलवंताला ।
यथामतीने रचितो बुध हो या मी नव कवनाला ।
दोषा टाकोनि । सेवा गुण ते आदरूनि ॥

दवणे यांचे नाटक साधारण कीर्तन्यांच्याच आकाराचे (५८ पृष्ठे) आहे व ते ' खरा प्रकार ' या मासिक पुस्तकात १८९३ सालीच प्रसिद्ध झालेले आहे.

नवशिक्षित तरुणाने शेक्सपियरपासून प्रेरणा घेऊन १८६१ साली लिहिलेल्या नाटकाची परिणती १८९३ मध्ये किर्लोस्करप्रणीत पौराणिक पद्धतीच्या संगीतनाटकामध्ये झाली ! त्याच वेळी दुसरा एक तरुण शेक्सपियरचे नाट्यतंत्र आत्मसात करून मराठीत ऐतिहासिक नाटक लिहीत होता. कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर हे त्याचे नाव. १८९३ सालीच बी. ए. ची परीक्षा दिल्यानंतरच्या फावल्या वेळात त्याने ' सवाई माधवराव यांचा मृत्यु ' हे ऐतिहासिक नाटक लिहून काढले होते. खाडिलकरांनी हे नाटक १९०६ साली पुन्हा एकदा लिहून काढल्यामुळे त्यांच्या या दोन्ही नाट्यकृतींचा तुलनात्मक विचार करावयास पाहिजे. त्यापूर्वी उत्तर पेशवाईतील सवाई माधवराव व दुसरा बाजीराव यांच्यावर लिहिल्या गेलेल्या काही कृतींचा परामर्ष घेणे उद्बोधक ठरेल.

उत्तर पेशवाईतील सवाई माधवरावविषयक दोन व दुसऱ्या बाजीरावविषयक दोन अशी चार नाटके उपलब्ध आहेत. त्यांपैकी तीन एकट्या अनंत नारायण भागवत यांची आहेत. ' काव्येतिहाससंग्रहा'मध्ये महाराष्ट्र–बखरी येऊ लागल्या त्या वेळी संपादकांनी, ' आमच्या राजेलोकांची आणि पेशव्यांची चरित्रे अशी काही खुबीदार आणि सुरस आहेत की, प्रत्येकाच्या कारकीर्दीवर एखादे सुरेखसे नाटक अथवा कादंबरी लिहिता येईल ' असे एके ठिकाणी म्हटले आहे त्याकडे लक्ष जाऊन व बडोद्यात विद्यार्थिदशेत मित्रमंडळीत चर्चा करताना, ' नारायणराव पेशवे मारले गेल्यानंतर कारभारी मंडळाने दाखविलेला एकनिष्ठतेचा प्रसंग कादंबरी-नाटकाला चांगला आहे ' असे एकाने सुचविले. त्यावरून हौसेपोटी

१८९० च्या सुमारास या तरुण विद्यार्थ्याने 'माधवराज्यारोहण' हे नाटक लिहिले. ते पुढे १८९३ साली त्यांचे मित्र पांडुरंग बळवंत देवल यांनी प्रसिद्ध केले आहे. भागवतांच्या सहकार्याने ऐतिहासिक कादंबऱ्या व नाटके प्रसिद्ध करण्यासाठी देवलांनी 'कादंबरीसंग्रह पुस्तकमाला' नावाचे मासिकपुस्तक काढले. या पुस्तकमालेतच भागवतांची सारी नाटके प्रसिद्ध झालेली आहेत.

१८९३ साली प्रसिद्ध झालेले भागवतांचे 'माधवराज्यारोहण' हे नाटक नारायणवधोत्तर बारभाईकारस्थानावर रचले आहे. नारायणरावांच्या मृत्यूनंतर स्वतःच्या कर्तृत्वाच्या तोऱ्यात मिरविणारी कृत्या आनंदीबाई ही या नाटकाची मुख्य प्रेरकशक्ती आहे. नारायणरावाच्या पत्नीला, गंगाबाईला, अतिशय छळण्यात आणि तिचा क्षणोक्षणी पाणउतारा करण्यात ती दंग झाली आहे. तिच्या या दुष्टपणात तिला सर्वतोपरी साहाय्य करण्यात तत्पर असलेली गजाऊ आहेच. गंगाबाईही वैतागाने क्षणोक्षणी आनंदीसासूच्या दुष्टपणाचा तिच्या तोंडावर उल्लेख करते. तिची एकनिष्ठ दासी सखूबाई तिच्याबरोबर सावलीसारखी वावरते. परंतु दुष्ट गजी तुळ्या पवाराकरवी सखूच्या मुसक्या बांधून तिची तटातूट करते. रघुनाथराव हा पापभीरू परंतु आता पेशवेपद प्राप्त झाल्यामुळे सुखावलेला. त्याला भर दरबारात देहान्त प्रायश्चित्ताची शिक्षा सुनावून रामशास्त्री काशीची वाट धरतो, हा या नाटकातला सर्वात महत्त्वाचा प्रसंग आहे. त्याच्याच प्रेरणेने नाना-बापूंच्या मनात रघुनाथरावाविरुद्ध कारस्थान करावयाचे सुचते व रघुनाथरावाबरोबर स्वारीला बाहेर पडून, एकेक निमित्त काढून ते दोघेही परत येतात व गंगाबाईला शिताफीने काढून पुरंदरवर नेतात. तेथे ती प्रसूत झाल्यानंतर 'माधवराज्यारोहण' होते.

नाटक विद्यार्थिदशेत लिहिलेले असल्यामुळे चांगलेच विष्कळित आहे. मुख्य पात्रांचे संवाद लिहिताना कित्येक वेळा ४।५ पृष्ठांची दीर्घ संभाषणेच नाटककार लिहीत बसतो. नाट्यलेखनापेक्षा कादंबरीलेखनाला उपयुक्त ठरावी अशी त्याची एकंदर घाटणी आहे.

१८९५ साली सवाई माधवरावाच्या मृत्यूवर नाटक लिहावयाचे भागवतांनी योजिले असता त्याच विषयावर एका विद्वान गृहस्थाचे (खाडिलकर यांचे) नाटक, विविधज्ञानविस्तारातून प्रसिद्ध होऊ लागलेले पाहून भागवत काही काळ थांबले आणि त्यांनी आपले नाटक 'माधवनिधन' या नावाने १९०० साली प्रसिद्ध केले आहे. सवाई माधवरावाच्या मृत्यूला खाडिलकरांनी जे कारण दाखविले आहे, ते अनेक कारणांपैकी एक असू शकेल, परंतु नाना व माधवराव हेच दोघेही मुख्यतः या दुर्दैवी घटनेला कारणीभूत आहेत असे भागवतांना वाटते.

'एकमेकांच्या हेतूबद्दल एकमेकांचा गैरसमज आणि त्याचा परिणाम' ही त्यांनी आपल्या नाटकाची मूळ कल्पना म्हणून राबविली आहे. खाडिलकरांनी नानावरच्या ज्या घाणेरड्या आरोपावर नाटकाची उभारणी केली आहे, तिचा आपल्या नाटकात भागवतांनी उल्लेखही केला नाही. त्यांनी बळवंतराव नागनाथ व दुसरा बाजीराव या दोन पात्रांना प्राधान्य देऊन त्यांच्यामुळे नाना-माधवरावांमध्ये संघर्ष निर्माण होऊन त्याची परिणती माधवरावाच्या वेडात कशी झाली हे दाखविले आहे. ह्या नाटकावर श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी विविधज्ञानविस्तारात विस्तृत परीक्षण लिहून या नाटकाचा विशेष म्हणजे, 'यात ऐतिहासिक गोष्टींशी विरोध नाही इतकेच नाही, तर संविधानकातील बहुतेक सर्व गोष्टी इतिहासास धरून आहेत' असे म्हटले आहे. [२६]

बाजीरावाच्या मायावी बोलण्याने व स्वतःच्या पत्नीच्या आग्रहामुळे बळवंतराव नागनाथ बाजीरावाची पत्रे माधवरावास चोरून देऊ लागतो व त्यामुळे गोत्यात येतो. बळवंतरावाची पत्नी सत्यभामा हे कल्पित पात्र असून तिचा नाटककाराने फार चांगला उपयोग करून घेतला आहे. हे पात्र 'लेडी मॅक्बेथ'चे अनुकरण दिसते, असे कोल्हटकरांना वाटते. भागवतांच्या या नाटकावर खाडिलकरांच्या नाटकाचा निश्चित परिणाम झाला आहे. (आणि या नाटकाचा खाडिलकरांवरही परिणाम झाला आहे.)

बाजीरावाने माधवरावाला वश करण्यासाठी वशीकरणमंत्राचा, ताईताचा उपयोग केल्यामुळे माधवरावाच्या मनात बाजीरावाबद्दल कमालीचे आकर्षण निर्माण झाले व बाजीरावाकडून आलेल्या चोरट्या पत्रांतून त्याला स्वर्ग हाती आल्यासारखे वाटू लागले. नाना फडणिसांस सुगावा लागल्यानंतर त्यांनी निष्ठुरपणाने नागनाथाचा बंदोबस्त केला आणि भर दरबारात आपला पाणउतारा झाल्याचे पाहून माधवराव कमालीचा भडकला. 'मी एक मोठी पेशव्यांच्या अमोल्य वस्तूपैकी सतेज, रत्नखचित तलवार आहे खरा पण ती पाणीदार नाही, दिखाऊ आहे' असे त्याच्या मनाने घेतले आणि मग 'आपण नानाने लावलेल्या पिंजऱ्यातला पोपट आहोत' असे वाटायला लागून, 'हा निरुपयोगी प्राणी जन्माला तरी कशाला घातलास?' असे तो विचारू लागला. त्यातच नागनाथाची बायको सत्यभामा हिने त्याची भेट घेऊन पेशव्यांची आज्ञा पाळणाऱ्यास देहांत प्रायश्चिताची शिक्षा मिळते, तेव्हा या राज्यात सत्ता कुणाची आहे म्हणून टाहो फोडला. त्या हृदयद्रावक भाषणाने माधवरावाच्या मनावर खोल आघात होऊन नाना त्याला वैऱ्यासारखा जळीस्थळी दिसू लागला. नानानीही प्रसंग पाहून पडते घेतले नाही आणि त्याचाच परिणाम अशा भीषण शोकांतिकेत झाला, असे फारशी गुंतागुंती न वाढविता नाटककाराने चांगल्या रीतीने दाखविले आहे.

गंभीर प्रसंगाला उठाव देण्यासाठी कोंडाजी व मैना यांचे हास्यकारक असे दोन प्रवेश जोडले आहेत. ते अगदीच वांडगूळवजा न ठेवता मुख्य संविधानकामध्ये त्यांचे महत्त्वाचे कार्य दाखविले आहे. त्यांना उद्देशून कोल्हटकरांनी म्हटले आहे, 'हे दोन प्रवेश अतिशय बहारीचे आहेत, हास्यरसाने युक्त इतके चांगले प्रवेश मराठीत क्वचितच सापडतात. हे ग्रंथकार मोलीयरच्या धर्तीवर लहान लहान प्रहसने लिहीत गेल्यास ती बरीच चटकदार होतील.'[२७]

१९ व्या शतकामध्ये 'ऐतिहासिक नाटक' म्हणून मराठी नाट्य-वाङ्मयाचे जे एक नवे स्वरूप दिसू लागले, त्यातील सुरुवातीच्या काही नाटकांचा आतापर्यंत विचार केला. ह्या विचारांमध्ये मराठीतील पहिल्या पाच ऐतिहासिक नाटकांचा विचार मला प्रामुख्याने करावयाचा होता. मराठ्यांच्या इतिहासातील एक महत्त्वाची व्यक्ती म्हणून माधवराव पेशव्यांचे जीवनदर्शन घडविणारे नाटक मराठीत लिहिले गेले आणि ते पौराणिक नाटके करणाऱ्या नाटकमंडळ्यांना जसे आकर्षित करू शकले, तसेच तत्कालीन जनमानसाचीही त्याने चांगलीच पकड घेतली. त्यानंतर नारायणरावांचा वध व सवाई माधवरावांचा मृत्यू या घटनांकडे मुख्यत्वेकरून नाटककारांचे लक्ष वेधले आहे. आणि ह्या दोन्ही विषयांनी सुमारे ५० वर्षे निरनिराळ्या प्रकृतीच्या नाटककारांना खेचून ठेवले आहे.

मराठीतल्या सुरुवातीच्या ऐतिहासिक नाट्यविषयक हालचालींत शिवाजीचे जीवनचित्र नाट्यदृष्ट्या महत्त्वाचे आकर्षण ठरू शकले नाही, ही गोष्ट या ठिकाणी अतिशय महत्त्वाची आहे. शिवाजीच्या आयुष्यातील अफझुलखानवधाचा प्रसंग हाच काय तो या काळात नाट्यविषय होऊ शकला आणि छोट्या छोट्या फार्सांच्या रूपाने रंगभूमीवर वेड्यावाकड्या रीतीने त्याचे प्रयोग होत राहिले. परंतु शिवाजीच्या किंवा खानाच्या व्यक्तिमत्वावर प्रकाश टाकण्याच्या दृष्टीने या घटनेकडे कुणी पाहिले नाही. एवढेच नव्हे, तर सबंध मराठी नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासात आजतागायत असा प्रयत्न कोणी नाटककाराने केला नाही.

मराठी रंगभूमीचा प्रथमावस्थेचा किंवा प्रयोगावस्थेचा हा काळ असल्याने नाट्यलेखनतंत्राची ह्या नाटककारांची जाणीव अतिशय सामान्य आहे. पौराणिक नाट्यलेखनाच्या काही बाळबोध पद्धतींचा अवलंब करून जमेल त्याप्रमाणे संवादांच्या माध्यमाने काही दृश्ये दाखविणे एवढाच माफक हेतू मनाशी बाळगून ही नाटके लिहिली गेली आहेत. रंगभूमीच्या काही संकेतांची त्यांना असलेली जाणीवही अशीच जुजबी आहे. त्यातच आंग्लभाषेच्या अभ्यासाने कीर्तन्यांसारख्या तरुणांकडून या वाङ्मयाचा पाया घातला गेल्याने शेक्सपियरप्रणीत किंवा आंग्ल-

प्रणीत नाट्यतंत्राचे अगदी वरवरचे असे अनुकरणही अल्प प्रमाणात होऊ लागल्याचे दिसून येते. नांदी-नटी-सूत्रधार प्रवेशांना काट देण्यात नाट्य-परिणामाच्या दृष्टीने काही विशेष साधते असे नाही, उलट हे प्रवेश आकर्षक रीतीने लिहून सुरुवातीलाच एक कुतूहलजनक व खेळकर असे वातावरण निर्माण करता येते, याची जाणीव असल्याने ते काढून टाकण्यात आपण काही विशेष करतो आहोत, ही तत्कालीन नाटककारांची भावना दिसत नाही. कथानकाचे शोकपर्यवसान रंगभूमीवर दाखविणे ही खरी एकप्रकारे क्रांती होती, परंतु 'क्रांती' म्हणून कोणी या घटनेकडे पाहिले नाही आणि अशा प्रकारच्या नाटकांबद्दल कोणी रान उठविले नाही. इतकेच नव्हे, तर गंभीरपणे साधी तक्रारही कोणी केली नाही.[२८] किंबहुना, शोकपर्यवसायी नाटके निर्माण करून ती रंगभूमीवर इतक्या मोठ्या प्रमाणात या कालखंडात दाखविण्यात आली आहेत की, त्यामुळे त्यानंतर ७०–७५ वर्षांनी लिहिलेल्या गडकऱ्यांच्या सामाजिक नाटकांच्या बाबतीत या संदर्भात आजही चर्चा केली जाते ती किती-अनाठायी आहे, याची कल्पना येते. ऐतिहासिक नाटकांमुळे मराठीत शोकपर्यवसानाच्या अपरिहार्यतेची जाणीव निर्माण होण्यास फार मोठी मदत झाली आहे, हे लक्षात येईल.

कीर्तन्यांनी ऐतिहासिक नाट्यलेखनाचा जो पाया घातला, त्यामध्ये नकळत त्यांनीही काही पौराणिक-नाट्यलेखनाचे संकेत उचलले आहेत असे दिसून येईल. कानडी 'पारिजात' सारख्या नाटकामध्ये कृष्ण-रुक्मिणी संवाद मोठे बहारीचे व शृंगारिक असतात. पौराणिक नाटककारांनी तो साचा उचलला. कीर्तन्यांच्या नाटकातील 'माधव-रमा' प्रसंग हे या धर्तीवर आहेत. कीर्तन्यांनी नांदी व सूत्रधार-विदूषक प्रवेशांना—अगदीच फाटा दिला नाही. पौराणिक नाटकांमध्ये हा प्रवेश ज्या अगदीच साचेबंदपणाने व विदूषकी पद्धतीने दाखविला जात होता, तसा न दाखविता त्यांनी विषयसूत्र स्पष्ट करण्यापुरता अगदी सरळ, साध्या रीतीने तो हाताळला. नाट्यविषयक कथाभागातील 'दृश्य' करण्यामध्ये अडचणीचे वाटतील असे प्रसंग सूत्रधार-विदूषक यांच्या संभाषणातून स्पष्ट करण्याची पौराणिक नाटककारांची क्लृप्ती असे. ती काढून टाकून त्याऐवजी कीर्तन्यांनी हुजरे आणि कारकून आणि भटमंडळी यांच्या संभाषणांतून हा कथाभाग स्पष्ट करण्याची नवी पद्धत निर्माण केली. ही भटमंडळी निर्माण करण्यामध्ये विदूषकाचा खादाडपणा व हावरेपणा ह्या मंडळीत दाखविण्याची सोय साधली जात होती. ह्या साऱ्या प्रकारांचे पर्यवसान मराठी ऐतिहासिक नाटकांत काही नवे संकेत निर्माण होण्याकडे झाले. काही दरबारचे प्रसंग, नायक-नायिकांचे भेटीचे कौटुंबिक प्रसंग, हुजरे मंडळींचे कुणबाऊ भाषेतील संवाद, भट-ब्राह्मण मंडळींचे ब्राह्मणी संवाद आणि कारकुनांची तत्कालीन राजकारणविषयक बोलणी

अशा प्रकारचा एक साचाच निर्माण झाला. तो जवळजवळ सान्याच ऐतिहासिक नाटकांतून दिसतो. कीर्तन्यांच्या नाटकात रमाबाई आणि तिची दासी यांचे काही प्रवेश आहेत. आनंदीबाईला अशी कोणी दासी नव्हती. नारायण-रावांच्या वधावर पहिले नाटक लिहिणाऱ्या छत्र्यांनी आनंदीबाईला एक गजाऊ नावाची दासी बहाल केली आणि पौराणिक नाटकातील कैकेयी-मंथरेच्या धर्तीवर आनंदी-गजाऊचे चित्र उभे केले. तेही पुढे याच रूपाने चिरस्थायी झाले आहे.

हे सारे चित्र बदलून खऱ्याखुऱ्या नाट्यविषयक जाणिवांचे दर्शन खाडिलकरांच्या नाटकांनी घडविले, परंतु तो स्वतंत्र प्रकरणाचा विषय आहे.

१९०० पर्यंतच्या नाटकापर्यंत आपण आलो असलो तरी या विचारामध्ये १८६१ ते १९०० पर्यंतच्या सर्वच नाटकांचा विचार काही आला नाही. किंबहुना या विवेचनात या कालखंडातील एका ठराविक विषयावर लिहिलेल्या नाटकांचाच मुख्यत्वे करून विचार आला आहे.

किर्लोस्कर-देवलांसारख्या नाटककारांच्या कृतींमुळे १८८० पासून मराठी रंगभूमीच्या एका उज्ज्वल अशा कालखंडाला सुरवात झाली. तिचा प्रभाव इतका मोठा होता की, त्यामुळे रंगभूमीचा विचार करणाऱ्यांनी किर्लोस्कर-युगापासूनच मराठी नाट्यविषयक विवेचनाला सुरवात केली आहे; परंतु या काळाच्या आगेमागे पौराणिक नाटकांच्या बरोबरीनेच ऐतिहासिक नाटके मोठ्या संख्येने लिहिली गेली आहेत. त्यामध्ये विषय-वैचित्र्यही भरपूर आहे, आणि ही अशी नाटके मोठ्या प्रमाणात निर्माण होण्यासारखा तो काळच होता.

म्हणूनच या नाटकांची कल्पना करून दिल्याखेरीज खाडिलकरांकडे आपणांला जाता येत नाही.

संदर्भ व टीपा

१. **निबंधमाला,** तिसरी आवृत्ती, पुणे, १९२६, पृ. २८५.
२. **खाडिलकर-स्मरणी,** मुंबई, १९४९, पृ. २२७, २५३–५४, ३३७.
३. पृ. ३५ वरील यासंबंधीचे विवेचन पहा.

४. **रंगभूमी**, वर्ष ४. अंक ११-१२, (१९०७), पृ. १८-२३.

५. **शालापत्रक**, पुस्तक ५, अंक १, (मे १८६५), हे परीक्षण थोरल्या शास्त्रीबुवांनी म्हणजे कृष्णशास्त्री चिपळूणकर यांनी लिहिले आहे, असे लक्ष्मणशास्त्री लेले यांनी '**थोरले माधवराव पेशवे व जयपाळ**' या नाटकांच्या प्रस्तावनेत (१९२७) लिहिले आहे (पृ. १४-१५), परंतु ते निखालस चूक आहे. केरुनाना छत्रे यांची बदली झाल्यामुळे मे १८६५ पासून शालापत्रकाचे संपादन शास्त्रीबुवांकडे आले. त्यांनी नी. ज. कीर्तने यांचे परीक्षण छापताना एखाद्या-दुसऱ्या ठिकाणी आपला मतभेद नोंदविला आहे व शेवटी 'या वरील टीकेंतील एकंदरींत अभिप्राय आम्हांस मान्य आहे' असे म्हटले आहे. मूळ टीका नी. ज. कीर्तन्यांची आहे, चिपळूणकरांची नव्हे. लेले-शास्त्र्यांच्या प्रस्तावनेवर भिस्त ठेविल्याने मराठीतल्या अनेक समीक्षकांनी लेले-शास्त्र्यांनी गैरसमजाने केलेली चूक पुढे चालविली आहे.

६. **तत्रैव**, (प्रस्तावना), पृ. १५.

७. **तत्रैव**, (परीक्षण), पृ. ६.

८. **तत्रैव**, (प्रस्तावना), पृ. १५.

९. **रंगभूमि**, वर्ष २, अंक ४ (नोव्हें. १९०८), पृ. २९.

१०. "A Note on the growth of Marathi Literature : 1898", *The Miscellaneous Writings of the Late Hon'ble Mr. Justice M. G. Ranade*, Bombay, 1915, p. 42.

११. श्री. ना. बनहट्टी यांनी **मराठी रंगभूमीचा इतिहास, खंड पहिला** या ग्रंथात 'झाशीच्या राणीची लढाई' या नावाच्या फार्सचा उल्लेख केला आहे. (पृ. २४४, २८३, ४२३). परंतु मूळ ऐतिहासिक नाटकास शेवटी फार्स जोडण्यात आला आहे, हे या ठिकाणी लक्षात घ्यावयास हवे. नाटकाच्या १७ व्या प्रवेशापासूनच्या भागास 'नक्कल' असे जाड ठशात निराळे नाव दिले आहे. नक्कल म्हणजे फार्स. मराठीतील पहिला फार्स अमरचंद वाडीकर मंडळीने १९ जानेवारी १८५६ रोजी सादर केल्याची साधार माहिती प्रा. बनहट्टी यांनी सादर केली आहे. परंतु लिखित स्वरूपातला उपलब्ध फार्स १८८३ नंतर सापडतो, अशी बहुतेकांची समजूत दिसते. आता झाशीच्या राणीच्या नाटकास लावलेला १८७० चा फार्स हा मराठीतला पहिला उपलब्ध मुद्रित फार्स होय, असे सध्यातरी निःसंदिग्धपणे म्हणावयास हरकत नाही.

१२. **नावल व नाटक ह्यांविषयी निबंध**, मुंबई, १८७२, पृ. ३६.

१३. ऑगस्ट १८७१, मलपृष्ठ क्र. ३.

१४. उ. नि., पृ. ३१.

१५. वर्ष ४ (फेब्रु. १८७२) पृ. १६४.

१६. **उ. नि.**, पृ. १७४.

१७. **उ. नि.**, पृ. २१.

१८. बनहट्टी, **उ. नि.**, पृ. ४२४–२५ च्या मध्ये छापलेले अळतेकर हिंदु नाटक मंडळीचे ऑगस्ट १८७३ चे भित्तिचित्र.

१९. **उ. नि.**, पृ. ३५.

२०. ' उपोद्घात ', **नाट्यकथार्णव**, (मासिक), मार्च १८७९.

२१. मुजूमदारांच्या ' महाराष्ट्रीय नट ' या रंगभूमीमध्ये प्रसिद्ध झालेल्या लेखमालेत सुमेरसिंगाचे काम करणाऱ्या गोपाळराव दाते या प्रसिद्ध नटाची हकीकत आली आहे. तिच्यामध्ये पृ. ५४–५५ वर त्यांच्या अभिनयकौशल्याचे जे वर्णन आहे, ते जोगळेकरांच्या फार्सातील आहे. " नारायणराव पेशव्यांच्या काकुळतीमुळे सुमेरसिंगाचे मन डळमळू लागले, हे पाहताच आनंदीबाईने बेलभंडार उचलून दिला आहेस, रजपूत आहेस, का वेड आहेस? ' म्हणून स्मरण देताच निराषेने, त्वेशाने व संतापाने सुमेरसिंगाने नारायणरावाची खांडोळी केली." या वर्णनातील आनंदीबाईच्या तोंडचे शब्द जोगळेकरांच्या फार्सातले आहेत; छत्र्ये यांच्या नाटकातले नव्हेत. ' नारायणराव पेशवे यांच्या मृत्यूचा फार्स ' मध्ये गोपाळराव दाते काम करणार आहेत, अशी सूचना अळतेकर मंडळीच्या ११–८–१८७७ च्या भितीपत्रकात आहे. तो फार्स छत्र्ये यांचा आहे. म्हणजे, गोपाळराव दाते हे छत्र्ये व जोगळेकर या दोघांच्याही नाटकांतून कामे करीत.

२२. " महाराष्ट्रीय नाटककार डोंगरे ", **रंगभूमी,** वर्ष २, अंक ५–७, (डिसेंबर–फेब्रुवारी १९०८–९), पृ. ५२.

२३. **विविधज्ञानविस्तार,** पुस्तक ३२, अंक १२ (डिसेंबर १९०१). पंडितांनी नागपूरच्या सिटी हायस्कूलच्या आपल्या विद्यार्थ्यांकरवी त्याचा एक प्रयोग बसविला होता, असा या मृत्युलेखात उल्लेख आहे.

२४. **केरळकोकिळ** (मासिक), पु. ८, अंक ९-१० (सप्टें.–आक्टो. १८९४) पृ. २०८–१६, २३५–३९.

२५. **तत्रैव**, पृ. २३७.

२६. पु. ३१, अंक ११–१२. (' कोल्हटकरांचा लेखसंग्रह ' या पुस्तकात तो छापला आहे.)

२७. **तत्रैव**

२८. ' भारतीय नाट्यशास्त्राला दुःखपर्यवसान संमत नाही. विनायकरावांनी रूढीचे व शास्त्राचे उल्लंघन करून ही गोष्ट केली हे पुष्कळांस साहसाचे वाटले व त्या वेळच्या नाट्यरसिक मंडळीत या गोष्टीने मोठी खळबळ उडवून दिली '—हे लक्ष्मणशास्त्री लेले यांचे नाटकाच्या प्रस्तावनेतील उद्‌गार काल्पनिक आहेत.

प्रकरण तिसरे

विस्तार

पौराणिक नाट्यवाङ्मयाच्या प्राथमिक अवस्थेत ऐतिहासिक नाटकांचा उदय झाला, हे आपण पाहिले. पारतंत्र्याच्या अंध:काराने पुरेपूर घेरलेला असा हा विलक्षण कर्तृत्वशून्यतेचा कालखंड होता. मराठी वाङ्मयाच्या दृष्टीने ते अद्‌भुतरम्यतेचे युग होते. एकीकडे पौराणिक अद्‌भुतरम्य आख्यानांचे अलल्डुर पद्धतीचे रंगभूमीवरचे बालबोध नाट्याविष्करण, तर दुसरीकडे अरबी भाषेतील सुरस आणि चमत्कारिक कथांच्या प्रकृतीची अद्‌भुतरम्य वातावरणाच्या भाबड्या स्वप्नरंजनात मश्गूल झालेली कादंबरी यांच्या प्रवाहात समाजाने स्वतःला सुखेनैव झोकून दिले होते. त्या प्रवाहांशी जणू काही विसंगत ठरावी अशी कीर्तन्यांची पहिली नाट्यकृतीही तत्कालीन पौराणिक नाटकमंडळ्यांनी आपल्यामध्ये सामावून घेतली व अद्‌भूतरम्यतेला साजेशा पद्धतीने त्याचे प्रयोग होऊ लागले. कीर्तन्यांच्या या पहिल्या कृतीनंतर सुमारे ९/१० वर्षे मराठी ऐतिहासिक नाटकांच्या क्षेत्रात एकही नाटक लिहिले जाऊ नये, हे त्या विशिष्ट कालखंडाचेच द्योतक होय.

१८६२ च्या सुमारास मराठी नाट्यवाङ्मयाचे जनक विष्णुदास भावे यांच्या युगाचा अस्त झाला. पौराणिक नाट्यकथानके लिहून त्यांचे गावोगाव प्रयोग करणारी आपली नाटकमंडळी त्यांनी १८६२–६३ च्या सुमारास बंद केली, परंतु त्यांच्या कंपनीतून बाहेर पडलेल्या नटांनी जागजागी स्वतंत्र कंपन्या

काढून विष्णुदासप्रणीत रंगभूमीला मोठी गती दिली. त्यामुळे लवकरच जिकडे-तिकडे नाटकेच नाटके होऊन गेली[1]. ह्या पौराणिक नाटकमंडळ्यांसाठी ऐतिहासिक नाटके लिहिली जाऊ लागली, ती पौराणिक पद्धतीनेच. किंबहुना 'बुकीश' म्हणून लिहिल्या गेलेल्या कट्टी, घाटे व पंडित यांची नाटके समोर ठेवून थत्ते, जोगळेकरांसारख्यांनी त्यांनाही पौराणिक पद्धतीचा पेहराव कसा रीतीने दिला याचे मागच्या प्रकरणात केलेले विवेचन लक्षात घेतले तर, हा सारा त्या अद्‌भुतरम्य युगाचा परिणाम होय, हे लक्षात येईल.

अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या संगीत शाकुंतल व सौभद्र या नाटकांमुळे १८८० नंतर मराठी रंगभूमीचे एक नवे क्रांतिकारी पर्व सुरू झाले. त्यांच्या या नाटकांच्या प्रयोगाच्या योगाने आमच्या ताकपिठ्या अल्ल्ल्काराची नाटके लोकांस नीरस वाटू लागून उत्तरोत्तर नाट्यकलेची खरी योग्यता लोकांच्या मनात विंबू लागण्यासारखी परिस्थिती निर्माण झाली.[2] अण्णासाहेबांची १८८० नंतरची महत्त्वाची तिन्ही नाटके पौराणिक आहेत. परंतु होतकरू नाटककार म्हणून आण्णासाहेब पुढे आले ते त्यांच्या सुरवातीच्या ऐतिहासिक नाटकांमुळे.

किर्लोस्करांची ही दोन्ही नाटके १८७३ ची आहेत[3]. त्यांपैकी पहिले 'शांकर-दिग्जय' हे शंकराचार्यांच्या संपूर्ण चरित्राचे पौराणिक पद्धतीचे विस्तृत नाट्यीकरण आहे आणि दुसरे 'बादशहा अल्लाउद्दीन खिलजी यार्णे पद्मिनीकरितां चितुर शहरावर स्वारी केली तिचें नाटकरूपानें वर्णन' या नावाचे छोटे फार्सवजा आहे. 'अल्लाउद्दीनाची चितुरगडावर स्वारी' या नावाने किर्लोस्करांच्या या नाट्यकृतीचा प्रयोग सांगलीकर नाटक मंडळी करीत असल्याचा उल्लेख सापडतो.[4] अल्लाउद्दीन खिलजीने पद्मिनीच्या सौंदर्याने वेडावून जाऊन चितोडवर स्वारी केल्याची लोकप्रसिद्ध हकीकत छोटया छोटया प्रवेशांतून संवादरूपाने मांडली आहे. उपलब्ध झालेल्या शिलामुद्रित चाळीस पृष्ठांमध्ये ९ प्रवेश असून नववा प्रवेशही अपूर्ण आहे. ह्या नऊ प्रवेशांमध्ये हे नाटक पूर्ण असावे. अण्णासाहेब आंबेकर यांनी आणखी एक प्रवेश लिहून १९३० साली ते पूर्ण करण्याचा प्रयत्न केला आहे. परंतु ते पूर्ण करताना किर्लोस्करांनी कोणत्या उपलब्ध हकीकतीच्या आधारे हे नाटक लिहिले असावे याचा त्यांनी शोध घेतलेला दिसत नाही. टॉडने लिहिलेल्या राजस्थानच्या इतिहासातील हकीकतीमध्ये आणि मलीक महंमद जायसी याने लिहिलेल्या 'पदुमावत' या व्रजभाषेतील खंडकाव्यातील हकीकतीमध्ये बराच फरक आहे. मूळ कथा शोकान्त आहे. आंबेकरांनी ती सुखान्त केली आहे. तत्कालीन 'मृत्यू' कडे झुकणारे सारे फार्स लक्षात घेता हाही फार्स शोकान्त असावा असे वाटते. पद्मावतीची कथा शोकान्तच आहे. या नाटकाला मी फार्स म्हटले, कारण त्याच्या प्रवेशांची रचना व त्याचा आकार फार्साचा

आहे आणि तत्कालीन फार्स जसे शिळायंत्रावर छापले जात तसेच हेही छापण्यात आले आहे.

त्याच साली लिहिलेले किर्लोस्करांचे 'शांकरदिग्जय' मात्र आकाराने खूप मोठे, २१० पृष्ठांचे आहे. नाटक प्रसिद्ध करण्यापूर्वी किर्लोस्करांनी ते संकेश्वरमठाचे शंकराचार्य यांना अर्पण करण्याच्या निमित्ताने वाचून दाखविले होते. 'या ग्रंथात कथेची वगैरे विसंगती होऊं न देता सर्व रस वगैरे साधावयाचे तसे साधले आहेत' असा त्यांचा अभिप्राय अर्पणपत्रिकेबरोबरच कौतुकाने छापला आहे. 'आमच्या धर्माचे पुनर्जीवन करून चातुर्वर्णास योग्य मार्ग दाखविणाऱ्या हिंदु-धर्माच्या पवित्र गुरूचे साद्यंत चरित्र वर्णन करण्याच्या' हेतूने अण्णासाहेबांनी हे गद्य नाटक लिहिले आहे. ते गद्य लिहिण्याचे जे कारण त्यांनी प्रस्तावनेत दिले आहे, त्यावरून जे गद्यात तेच पद्यात वर्णन करण्याच्या तत्कालीन नाटककारांच्या नास्यविघातक पद्धतीला आळा घालण्याची नाटककाराची तीव्र इच्छा लक्षात येते. 'पद्यें हीं कवीच्या वक्रदृष्टीमुळें आणि दूरान्वयामुळें केव्हां केव्हां फार कठीण होतात' व त्यामुळे 'कथाविच्छेद होईल' म्हणून हे नाटक गद्य स्वरूपात सादर करीत असल्याचे किर्लोस्करांनी म्हटले आहे. सदानंदस्वामीकृत संस्कृत शांकरविजयाच्या आधारे हे नाटक लिहिल्याने मुळाप्रमाणे नाटकही पौराणिक प्रकृतीचे उतरले आहे. पहिले दोन अंक मुळी शंकराचार्यांच्या जन्माची पौराणिक पार्श्वभूमी विशद करण्याकडे खर्चिले आहेत. त्यानंतरच्या एका अंकात शंकराचार्यांच्या जन्मापासून संन्यासग्रहणापर्यंतचे अनेक प्रसंग सलग वर्णिले आहेत आणि त्यानंतरच्या दोन अंकांत पंडितांशी वादविवाद व परकायाप्रवेश करून जीवनातल्या सर्व अवस्थांचा अनुभव घेणारे शंकराचार्य आणि देवादिकांनी त्यांचे गायिलेले गुणवर्णन वर्णिलेले आहे. शंकराचार्यांच्या अद्‌भुतरम्य अशा जीवनचरित्रातील बहुतेक महत्त्वाच्या नाट्यपूर्ण प्रसंगांची सलग मांडणी करणारे हे नाटक प्रकृतीने पौराणिक असले तरी पौराणिक तागडथोम नाटकांच्यापेक्षा तिची मांडणी वेगळी आहे. संवादही प्रौढ अशा प्रवाही भाषेत मांडले आहेत. अर्थातच नाटकातील पंडितांच्या वादविवादांच्या प्रसंगांची शास्त्रशुद्ध मांडणी करण्यासाठी आवश्यक असणाऱ्या प्रतिभेचा अभाव जाणवल्याखेरीज राहात नाही. 'महाराष्ट्रीय नाटकार : किर्लोस्कर' कर्त्यांनी म्हटले आहे, "मंडनमिश्राच्या घरी श्राद्धास व्यास-जैमिनी येतात, परंतु त्यांच्यातही काही अतिमानुषत्व आहे असे क्षणमात्रही वाटत नाही. हीच स्थिती शंकराचार्यांच्या व मंडनमिश्रांच्या वादाची. हा वाद फक्त वैय्याकरणांचा आणि नुसत्या वाग्वीरांचा असावा असे वाटते. वेदान्ताची गहन तत्त्वे प्रतिपादून कर्ममार्गाचा वादात पाडाव केला आहे असे मुळीच नाही. आपल्या पुराणांतरी अशा वादांची जी वर्णने आहेत त्याप्रमाणेच हा वादही

नाटकात घेतला आहे...ह्या शब्दांच्या लटपटीने धर्मश्रद्धा घालविणे सुतराम कठीण आहे. अशाच लटपटपंचीने पूर्वी धर्म पालटत असत की काय, ही एक जबरदस्त शंकाच आहे."[५]

'कथाविच्छेद होईल' म्हणून गद्य नाटक लिहिणाऱ्या किर्लोस्करांनी कथाविच्छेद न होईल अशा प्रकाराने संगीत नाटकांचे १८८० च्या सुमारास प्रवर्तन केले. त्याचा परिणाम म्हणून शंकराचार्यांच्या जीवनावर मराठीत आणखी दोन नाटके लिहिली गेली. ती दोन्ही संगीत आहेत. त्यांपैकी शामराव नारायण भेंडेकृत 'संगीत शांकरदिग्विजय' (१९०२) नाटक किर्लोस्करांच्या नाटकाच्या निम्म्यापेक्षाही छोटे आहे. मात्र सारी कथावस्तू किर्लोस्करांच्या नाटकावरून जशीच्या तशी संक्षिप्तरूपाने सात अंकांत साकार केली आहे. किर्लोस्कर-प्रणीत साक्या-दिंड्यांची व तत्सम पदांची रेलचेल आहे. दुसरे नाटक अनंत वामन बरवे यांचे 'शारदा मंडन' हे १९०९ सालचे आहे. बुद्धिवादाच्या नावाखाली केवळ शाब्दिक, शुष्क तर्कवितर्क लढविणारे त्या काळचे एकदेशीय शिक्षण सगळ्यांना भ्रष्टबुद्धी करीत असल्याने अस्वस्थ होऊन धर्मजीवनाचे सिंचन करण्यासाठी हे नाटक लिहिले गेले आहे. नाटक तीन अंकी असून ते संगीत आहे; आणि ते नायिकाप्रधान आहे. मंडनमिश्राने पराभव स्वीकारल्यानंतर वादविवादासाठी सिद्ध होऊन त्याची पत्नी शारदा पुढे येते आणि तिच्या कामशास्त्रांतर्गत प्रश्नांचे यथार्थ उत्तर देण्यासाठी शंकराचार्य परकाया-प्रवेश करतात आणि मग त्यांनी दिलेल्या उत्तरामुळे शारदादेवीचे समाधान होते, असा हा कथाभाग आहे. मात्र हा कथाभाग नाटककाराने ज्या पद्धतीने वर्णिला आहे, त्या पद्धतीने धर्मसिंचन करण्याचा त्याचा हेतू कितपत साध्य झाला आहे, याची शंकाच आहे. किर्लोस्करांच्या नाटकावर येणाऱ्या आक्षेपांची नाटककाराला चांगली जाणीव दिसते. कारण त्याने वादविवादाचे सारे प्रसंग अप्रत्यक्षरीत्या शारदेच्या अनुचारिणी आणि शंकराचार्यांचे शिष्यवर यांच्या संवादांतून केवळ सूचित केले आहेत. परकायाप्रवेशातील आचार्यांचा सारा शृंगारही असाच अप्रत्यक्ष पद्धतीने वर्णिला आहे. बरवे ही त्या काळच्या नाट्यक्षेत्रातील एक दर्दी अशी व्यक्ती. तिने शंकराचार्यांच्या जीवनातील निवडक प्रसंगांची मांडणी करण्याच्या हेतूने अनावश्यक असा सारा पसारा कौशल्याने टाळला आहे. परंतु नाटकातील वातावरण पूर्णतया पौराणिक ठेविले आहे.

शंकराचार्य म्हणजे साक्षात शंकराचा अवतार, शारदादेवी म्हणणे प्रत्यक्ष सरस्वतीच ही या तिन्ही नाटकांमागील महत्त्वाची भूमिका आणि परकायाप्रवेशासारख्या अद्भुत व दैवी वातावरणाभोवती नाटकाची गुंफण पाहिली की, या कथावस्तूकडे ऐतिहासिक दृष्टिकोणातून या नाटककारांनी पाहिले नाही, हे लक्षात येते.

शंकराचार्यांच्या चरित्राची मांडणी पौराणिक पद्धतीची असली, तर अशा विषयावर नाटक लिहिण्याची प्रेरणा ही, त्या काळी धर्मसुधारणेच्या बाबतीत पाश्चिमात्य विचारसरणीमुळे जुन्या-नव्यांचा जो संघर्ष निर्माण झाला होता, त्यांतील जुन्याच्या अभिमानापोटी निर्माण झाली होती. हा स्वाभिमान हा त्या काळचा एक नवा मंत्र होता. त्या स्वाभिमानानेच एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटच्या पंचविशीत सुशिक्षित मराठी समाज ढवळून निघाला आणि त्याचे दूरगामी पडसाद मराठी वाङ्मयात उमटले.

या कालखंडातील ऐतिहासिक नाट्य-वाङ्मयाच्या विपुलतेचे व विस्ताराचेही तेच प्रमुख कारण होय. स्वाभिमानाच्या भावनेने या वाङ्मयप्रकारास गती मिळालेली असली, तरी अशा प्रकाराच्या वाङ्मय-निर्मितीची काही उज्ज्वल परंपरा नसल्याने व नाट्य-लेखनाच्या तत्कालीन परंपरा अतिशय क्षीण असल्यामुळे अगदी सामान्य प्रतीच्या ऐतिहासिक नाटकांचा या कालखंडात सुकाळ झाला. त्यांमध्ये तत्कालीन काही ऐतिहासिक घटनांचे चित्रण करणारी, तर काही नाममात्र इतिहासाशी अनुसंधान ठेविणारी, काही शिवचरित्रात्मक, तर काही पेशवाईतील महत्त्वाच्या घटनांवर आधारित, काही राजपुतांच्या इतिहासाने प्रभावित झालेली, तर काही भाषांतरित, आणि कित्येक तर केवळ ऐतिहासिक वातावरण-निर्मितीवरच समाधान मानणारी आणि काही इतिहासाच्या नावाखाली केवळ कल्पनाशक्तीच्या विलासात रममाण झालेली, अशी विविधतेने व वैचित्र्याने भरलेली, निरनिराळ्या प्रकृतीची ऐतिहासिक नाटके आहेत.

नुकत्याच घडलेल्या एखाद्या ऐतिहासिक घटनेवर विषय ताजा असतानाच नाटक लिहिण्याची प्रथा नारायण बापूजी कानिटकर यांनी सुरू केली. १८७५ साली बडोद्याचे महाराज मल्हारराव गायकवाड यांस रेसिडेंटास विषप्रयोग केल्याच्या आरोपावरून बडतर्फ करण्यात आले. या घटनेवर लागलीच कानिटकरांनी ‘मल्हारराव महाराज नाटक’ नावाने १७६ पृष्ठांचे सप्तांकी नाटक लिहून प्रसिद्ध केले आहे. त्या वेळी वर्तमानपत्रांतून या घटनेची जी चर्चा होत होती ती आधारादाखल घेऊन, मल्हाररावांच्या अशिक्षितपणाचे, भोळेपणाचे व त्यांच्या भोवती जमलेल्या खुषमस्कऱ्यांचे त्यांनी येथे चित्र उभे केले आहे. गावंढळ व हलक्या कानाचा राजा आणि त्यास रात्रंदिवस सल्लामसलत देणारे मंत्री स्वार्थी, अक्षरशत्रू व दुर्वर्तनाचे असले तर राजावर वारंवार कशी घोर संकटे येतात आणि त्याचा काय परिणाम होतो हे दाखविण्याच्या बोधवादी हेतूने हे नाटक लिहिले गेले आहे. ‘हलकट आणि लुच्चे लोकांच्या संगतीने मोठमोठ्यांचीही कशी दुर्दशा होते,

हे या नाटकात स्पष्ट दाखविले आहे,' असे विविधज्ञानविस्ताराने म्हटले आहे.[६] विषप्रयोगाच्या बातमीपासून मल्हाररावांस मद्रासेस पोचते करीपर्यंत बातम्या जशा घडल्या तशाच सलग वर्णिल्या आहेत. मल्हाररावांसारख्या संस्थानिकांचे विलक्षण विलासप्रिय, रंगेल, बेजबाबदार वर्तन व तत्कालीन संस्थानिकांच्या मूर्खपणाचे चित्र रंगविण्यात कानिटकरांची लेखणी रंगून गेली असली तरी चौकशीचा फार्स करून इंग्रजांनी मल्हाररावांवर घोर अन्याय केला, ही महाराष्ट्राची भावनाच त्यांनी इथे व्यक्त केली आहे. स्वतःला न्यायी व शब्दांचे खचे म्हणविणाऱ्या इंग्रज राज्यकर्त्यांच्या स्वार्थी व अप्रामाणिक वृत्तीवर प्रकाश टाकून जनतेच्या मनात त्यांच्याबद्दल चीड निर्माण व्हावी, हा नाटककर्त्यांच्या मनातील गुप्त हेतू या नाटकाने सफल झाला आहे.

अशाच प्रकारच्या तत्कालीन ऐतिहासिक विषयांवर लिहिलेली आणखी दोन नाटके उपलब्ध आहेत. त्यांपैकी. शि. रा. गुप्ते यांचे 'राजशोक' नावाचे नाटक १८८५ साली बडोद्याच्या महाराणी चिमणाबाईसाहेब यांच्या नुकत्याच झालेल्या मृत्यूच्या प्रसंगावर आधारलेले आहे. राणीसाहेब यांचा मृत्यू, स्मशानातील दहनविधी, श्रीमंत महाराज सयाजीराव यांचा शोक आणि त्या वेळच्या भटांच्या लोभिष्ट स्वभावाचे संक्षिप्त वर्णन या नाटकात करण्यात आले आहे. आपली राजनिष्ठा व्यक्त करणे व ब्राह्मणांवर निंदेचे तुषार उडविणे असा दुहेरी हेतू लेखकाने साधून घेतला आहे.

तिसरे नाटकही बडोद्यातील एका घटनेवर आधारलेले आहे. १८८५ मध्ये बडोद्याच्या लष्करातील सिलेमान सिद्दी याने बंड माजविण्याचा यत्न केला व त्याला पकडून फाशी देण्यात आले. त्या संबंधाने दोन वर्षे बडोद्यात नाना तऱ्हेने चर्चा चालली होती. 'टाइम्स'सारख्या इंग्रजी वर्तमानपत्रांनी 'अशा गोष्टींचे नाटक किंवा ऐतिहासिक ग्रंथ लिहिल्यास सुंदर दिसेल' असे म्हटल्यावरून १८८७ साली गणपतराव विश्राम देसाई यांनी या विषयावर नाटक लिहून प्रसिद्ध केले आहे.

यांतील पहिली दोन नाटके राजघराण्याशी संबंधित असल्याने ऐतिहासिक वाटतात. तिसऱ्याचे स्वरूप बरेचसे सामाजिक व राजकीय वाटते. अर्थातच ऐतिहासिक नाटक हे मुख्यत्वेकरून राजेरजवाड्यांशी संबंधित असे राजकीय स्वरूपाचेच असते. कानिटकरांचे क्रॉफर्ड प्रकरणावरील 'न्यायविजय' नावाचे नाटक वाचीत असता तिच्यामधले वातावरण ऐतिहासिक वाटत नाही. सामान्य जनतेशी संबंधित अशा सामाजिक स्वरूपाचे वाटते. ऐतिहासिक वातावरण मुळी निर्माणच होत नाही.

तत्कालीन अल्लल्लूडुर पद्धतीच्या पौराणिक नाटकांच्या युगात कानिट-करांच्या 'मल्हारराव महाराज गायकवाड' या नाटकाने चांगलेच कुतूहल निर्माण केले होते. कृष्णाजी आबाजी गुरव यांनी 'सुशिक्षित लोक या नाटकास विनोदाने वेदाणा म्हणत व पौराणिक नाटकांची गणना शेंगदाण्यात होऊ लागली' अशा अर्थाचे या संबंधाने उद्गार काढले आहे.[७] 'सर्व प्रसंग राजप्रकरणी असून, अजून ताजा असल्यामुळे अशा विषयावर काही लिहिणे आणि तशात नाटक रचणे म्हणजे, राखेने झाकलेल्या आगीतून चालण्यासारखे होय, ही गोष्ट लक्षात घेता, हे नाटक बरेच चांगले उतरले आहे असे म्हणण्यास हरकत नाही' अशी विविध-ज्ञानविस्ताराने कबुली दिली आहे.[८] नाटकामध्ये रंगत येण्यास कानिटकरांनी काल्पनिक शृंगारिक प्रसंगांची योजना केली होती. मात्र हाच प्रकार त्यांच्या यानंतर लिहिलेल्या 'न्यायविजय' नाटकास उपकारक ठरला नाही. त्या काळच्या गाजलेल्या क्रॉफर्ड प्रकरणावर नाटक लिहिताना (१८९२) कायद्याच्या कचाट्यात सापडू नये म्हणून कानिटकरांनी विलक्षण दक्षता घेतली. मल्हारराव नाटक लिहितानाही त्यांनी पुण्यातील अनेक कायदेपंडितांचा वेळोवेळी सल्ला घेऊन मोठ्या सावधगिरीने नाटक लिहिले होते. त्याचा 'न्यायविजय'च्या वेळी अतिरेक झाला. नाटकामध्ये रंगतदारपणा येण्यासाठी निर्माण केलेल्या ठकूबाईसारख्या काल्पनिक पात्रामुळे नाटक परिणामकारक होऊ शकले नाही. विविधज्ञानविस्ताराने लिहिले—"पुष्कळ महत्त्वाचा विषय गाळला असून नको होता असा फालतू मजकूर भरला आहे. जर महत्त्वाचा मजकूर घालण्याला अनेक अडचणी होत्या, तर इतक्यातच हे नाटक लिहावयाचे नव्हते. ज्या प्रकरणाच्या संबंधाने हे नाटक लिहिले आहे, त्या प्रकरणाची सर्व निरवानिरव होऊ द्यायची होती. मग हे नाटक लिहिण्यास आणखी बरे पडले असते. परंतु प्रस्तुत नाटकातील शुष्क विषया-सारखे विषय नाटक लिहिण्यास अगदी उपयोगी नाहीत, कारण असल्या नाटकात रस म्हणून काही नसतो. जसे एखादे नीरस कीर्तन प्रसादाच्या बत्ताशामुळे गोड म्हणावयाचे, तसे अशी नाटके ठकूबाईसारख्या पात्रामुळे गमतीची म्हणावयाची!"[९]

विस्ताराच्या या टीकेमध्ये परकीय अंमलाखाली नुकत्याच घडलेल्या ऐति-हासिक घटनांवर नाटक लिहिण्याचा आततायीपणा का करू नये याचे चांगले दिग्दर्शन झाले आहे. कानिकरांच्या 'न्यायविजय' पेक्षाही गुत्ते व देसाई यांची नाटके अगदी सामान्य आहेत. केवळ नीरस कीर्तनेच, कुठे साध्या बत्ताश्याचीही गोडी नाही.

कानिटकरांनी एकूण १२ नाटके लिहिली. त्यांनी लिहिलेल्या 'तरुणी शिक्षण नाटिका' व 'संमती कायद्याचे नाटक' या सामाजिक प्रश्नांमुळे स्त्री-शिक्षणद्वेष्टे व सुधारकांचे जहाल निंदक म्हणून त्यांची मोठी ख्याती झाली तरी

त्यांच्या झपाटेबंद व अफाट लिहिण्याच्या प्रवृत्तीमुळे ते त्या काळातील लोकप्रिय व प्रमुख नाटककार म्हणून मान्यता पावलेले होते. 'शिवाजी नाटक,' 'बाजीराव मस्तानी' व 'बाजी देशपांडे' या त्यांच्या नाटकांनी त्या वेळी रंगभूमी गाजविली आणि त्यांच्या योगाने एकदोन नाटकमंडळ्या ऊर्जितदशेस आल्या असा उल्लेख सापडतो.[१०]

कानिटकरांची ही ऐतिहासिक नाटके पुण्यामधील टिळक-प्रणीत राष्ट्रीय चळवळीला गती येऊ लागल्यानंतर सनातनी वृत्तीच्या स्वाभिमानापोटी लिहिली गेली आहेत. १८७५ साली तत्कालीन घटनेवर स्वयंप्रेरणेने नाटक लिहिणारे कानिटकर शेक्सपियरच्या रोमियो आणि ज्यूलिएटचे भाषांतर करण्यात व वॉल्टर स्कॉटच्या केनिलवर्थ कादंबरीच्या आधारे 'प्रतापराव-चंद्रानना' हे नाटक लिहिण्यात समाधान मानीत होते. टिळक-आगरकर यांचा 'आधी राजकीय का आधी सामाजिक सुधारणा' हा वाद पुण्याच्या हवेत रंगू लागल्यानंतर ते टिळकांच्या बाजूला झुकले आणि मग त्यांनी लिहिलेल्या सामाजिक व ऐतिहासिक नाटकांमुळे टिळकांच्या कार्याला हातभार लागू लागला.

कानिटकरांचे 'शिवाजी नाटक' १८८९ सालचे आहे. त्यापूर्वीच सीताराम नरहर ढवळे यांनी 'बालशिवाजी' (१८८४) व 'शिवदिग्विजय अथवा तरुण शिवाजी' (१८८९) ही दोन नाटके लिहून या विषयाकडे जाणत्यांचे लक्ष वेधले होते. वास्तविक ही दोन्ही नाटके त्यांनी १८८० सालीच लिहिलेली होती. परंतु ती प्रसिद्ध होण्यास वरीलप्रमाणे कालावधी लागला.

'बालशिवाजी'मध्ये स्वदेशाच्या व धर्मोद्धाराच्या प्रेरणेने शिवाजीने बालपणी केलेल्या अनेक कृत्यांचे वर्णन केले आहे. काव्येतिहाससंग्रहात प्रसिद्ध झालेली बखर आणि कुंटे व लेलेशास्त्री यांची शिवाजीवरची काव्ये यांच्या आधारावर ढवळ्यांनी ही दोन्ही नाटके लिहिली आहेत. 'शिवकाळातील देशस्थिती, लोकस्थिती व धर्मस्थिती ही चांगली ठाऊक असली पाहिजेत, म्हणजेच अशी नाटके खऱ्या अर्थाने लिहिली जातील,' याची नाटककारास जाणीव आहे. त्या सर्वांच्या अभावी केवळ मनीषा तृप्त करण्याकरिताच हे काम हाती घेतल्याचे त्याने प्रस्तावनेत सांगितले आहे. या नाटकाचे संविधानक अत्यंत विस्कळीत असले तरी नाटककाराने शिवाजीवर सारे लक्ष केंद्रित केले आहे. आणि त्याचे उदात्तीकरण न करता वास्तव स्वरूपात त्याच्या लीला उभ्या केल्या आहेत. अत्यंत द्वाड, मुसलमानांना त्रास देणारा, दादोजी कोंडदेवापुढे नम्रतेने सोंग घेणारा, मुसलमानापुढे मुजऱ्यासाठी मान वाकविण्यास नकार देणारा, संवगडी जमवून खेडोपाडी हिंडून लोकांमध्ये चैतन्य उत्पन्न करणारा व रानटी अवस्थेतल्या साळे-

भोळे अशा मावळे लोकांची भाषणे तन्मयतेने ऐकणारा, स्वतःच्या पारतंत्र्याबद्दल खंत बाळगणारा, पराक्रमी व न्यायी शिवाजी निरनिराळ्या प्रसंगांतून उभा करण्याची धडपड केली आहे. कुंटे यांच्या ' राजा शिवाजी ' या खंडकाव्याच्या प्रभावामुळे कुंटेप्रणीत ग्रामीण भाषेचा, म्हणींचा केलेला उपयोग व जागजागी वापरलेले काही दृष्टांत यांमुळे नाटक लक्षात राहते. ' मराठ्यांची भाषा, सेवकांची त्रेधा आणि शिवाजीची दांडगाई खूप साधली आहे, ' असा या नाटकाबद्दल तत्कालीन अभिप्राय व्यक्त झाला आहे. [११]

' शिवदिग्विजय अथवा तरुण शिवाजी ' नाटकामध्ये यापुढचा म्हणजे शिवाजीने तोरणा किल्ला घेतल्यापासून त्यास राज्याभिषेक झाला येथपर्यंतचा कथाभाग ग्रांट फडच्या बखरीवरून घेतला आहे. खूप मोठा कालखंड व पदांची बेसुमार भरती यांमुळे पहिल्या नाटकाइतका आटोपशीरपणा या नाटकाला आला नाही. नऊ अंकांत मिळून एकूण २५६ पदे आहेत. ग्रामीण भाषेचा वापर पहिल्या नाटकापेक्षा अतिशय कमी आहे. आपण शिवाजीचे चरित्र लिहितो आहोत ही लेखकाची भावना आणि प्रसंग संवादरूपाने एकापुढे एक ठेवले म्हणजे काम झाले, ही त्याची दृष्टी. ह्या नाटकास दक्षिणा प्राईज कमिटीने बक्षिस दिले होते. हुजरे, कारकून, दासदासी, पुराणिके, उपाध्ये, जासूद, वकील, मुसलमान व मराठे सरदार, अनेकांच्या स्त्रिया व त्यांच्या मैत्रिणी, टाकसाळवाले, कारभारी, वैद्य, रक्षक, पाटील, कुलकर्णी, जोशी इत्यादी सत्तर एक पात्रांची नऊ अंकांमधून रेलचेल आहे. यामुळे नाटक प्रयोग करण्याच्या दृष्टीने सोयीचे नाही.

ढवळ्यांच्या या नाटकातून नाट्यतंत्राचा मोठाच अभाव असल्याने शिवचरित्रविषयक दोन नाटके लिहूनही रंगभूमीवर त्यांचे प्रयोग होऊ शकले नाहीत.

याच सुमारास नाटककार म्हणून महत्त्व पावलेल्या नारायण बापूजी कानिटकरांच्या शिवाजी व बाजीरावविषयक नाटकांनी ऐतिहासिक नाटकांची एक परंपराच निर्माण झाली. त्यांचे ' श्रीशिवाजी नाटक ' १८८९ साली प्रसिद्ध झाले व त्याच सुमारास ' मनोरंजन व निबंधचंद्रिका ' या मासिकपुस्तकातून त्यांचे गाजलेले ' बाजीराव-मस्तानी ' हे नाटक क्रमशः प्रसिद्ध होत होते. ते पुस्तकरूपाने पुढे १८९२ मध्ये प्रसिद्ध झाले.

' श्रीशिवाजी नाटक ' लिहिण्याची प्रेरणा पायोनियर पत्रात जे. डी. या सहीने प्रसिद्ध झालेल्या इंग्रजी पत्रावरून नाटककारास झाली. " १६६६ साली शिवाजी दिल्ली येथील मोगलांच्या दरबारात हजर झाला, ही घटनाच किती अद्भूत, विलक्षण. अशी घटना परत कधी घडणार आहे काय ? या घटनेमागचा सारा इतिहास जिवंत करणारे कवी, कादंबरीकार, नाटककार कुठे आहेत ? " अशा

अर्थाची पृच्छा या पत्रात करण्यात आली होती.[१२] त्यानुसार कानिटकरांनी हे नाटक लिहून सादर केले आहे.

१८९४ साली कानिटकरांनी ' सरदार बाजी देशपांडे अथवा शिवविजय ' या नावाने आणखी एक नाटक लिहिले, ' श्रीशिवाजी ', ' बाजीराव मस्तानी ' व ' बाजी देशपांडे ' ही कानिटकरांची तिन्ही नाटके त्या काळी अतिशय गाजली. मराठी नाटककरांमध्ये ' शेक्सपियर ' ही उपाधी त्यांना या नाटकांमुळे मिळाली.[13]

संविधानकरचनेच्या दृष्टीने कानिटकरांची नाटके चांगलीच विष्कळीत आहेत. परंतु त्या काळच्या राष्ट्रीय चळवळीला पोषक होईल असे वातावरण निर्माण करण्याकडे या नाटकांतून लक्ष देण्यात आले आहे. कानिटकरांच्या नाट्यलेखनाचा एक साचा ठरून गेला आहे. काव्येतिहाससंग्रहात प्रसिद्ध झालेल्या बखरींतील ऐतिहासिक माहितीचा उपयोग करताना काही विशिष्ट प्रसंग मनावर ठसविण्यासाठी काल्पनिक पात्रे व प्रसंग निर्माण करून, त्यांची हवी तशी मांडणी करून नाटकाला रंगत आणावयाची. नाटकाला मनोरंजकत्व येण्यासाठी काल्पनिक भाग घालावाच लागतो, असे त्यांना वाटते. नायक व खलनायक ह्या प्रत्यक्ष इतिहासातल्या व्यक्ती, त्यातल्या खलनाकाचा उल्लूपणा दाखविण्यासाठी एक काल्पनिक उपनायक व त्याची पत्नी यांची योजना, ही त्यांची पद्धत ठरलेली आहे.

मुसलमानी पात्रांना किंवा शत्रुपक्षाला अत्यंत हास्यास्पद बनवायचे हा कानिटकरांचा खाक्या आहे. सामाजिक नाटकांमध्ये सुधारकांची रेवडी उडविण्यासाठी कानिटकरांच्या लेखणीला जे बळ येते, तेच ऐतिहासिक नाटकांत अशा पात्रांची फजिती वर्णिताना त्यांना येते. श्रीशिवाजी नाटकामध्ये औरंगजेबाचा सरदार मिर्झाराजे जयसिंग महाराष्ट्रावर चालून येतो व त्याच्या बरोबरीने मुसलमान सरदार दिलेलखान येतो. कानिटकरांनी ' मिर्झाराजे ' व ' जयसिंग ' अशा दोन निरनिराळ्या व्यक्ती निर्माण केल्या आहेत, त्या केवळ दोन राजपूत आणि एक मुसलमान यांतील संघर्ष व्यक्त करण्यासाठी. पुरंदरची लढाई, शिवाजी–मिर्झाराजे वाटाघाटी हे प्रसंग रेखाटण्यासाठी कानिटकरांजवळ चांगली नाट्यदृष्टी आहे. हिंदुस्थानी भाषेचा उपयोग करण्याची योजकता आहे. परंतु त्यामुळे दिलेलखानाची दुर्वेवडी कशी उडविता येईल ? मग त्यांनी त्यासाठी एक चंद्रराव नावाचा काल्पनिक सरदार निर्माण केला आणि त्याची सुंदर पत्नी मोहना हिला पाहून उल्लू बनलेला, तिच्या प्राप्तीसाठी वेडेचाळे करणारा दिलेलखान रंगवून त्यांनी हे कार्य साधले.

हिंदुधर्म, गोब्राह्मणप्रतिपालन, स्वराज्यप्रस्थापन यांसंबंधी भाषणे देणारा शिवाजी उभा करणे हे तर कानिटकरांचे ध्येय. परंतु शिवाजीबद्दलचे उदात्त

वातावरण निर्माण करण्याऐवजी ते अगदी वास्तव पद्धतीने व कित्येक वेळेला सरधोपट रीतीने सारे प्रसंग उभे करतात. शिवाजीपुढे मिर्झा राजे व औरंगजेब केविलवाणे दिसावेत अशी त्यांची चित्रणे आहेत. हाच प्रकार ' बाजीराव-मस्तानी ' या नाटकातूनही आढळतो. बाजीरावाचा प्रतिस्पर्धी जाधवराव हा या नाटकातील खलनायक. स्वार्थापोटी निजामाला जाऊन मिळालेला आणि त्याच्या दरबारातील मस्तानीसाठी उल्लू झालेला ! श्रीशिवाजी नाटकातील दिलेलखाना-पेक्षाही जाधवराव मूर्ख, उल्लू, स्वार्थी व दुष्ट आहे. ऐतिहासिक नाटकासाठी म्हणून काही एक भव्य, उदात्त व सद्‌भिरुचिसंपन्न वातावरण निर्माण करावयाचे ही कानिटकरांची दृष्टी कधीच नव्हती. इतिहासातील मोठमोठाल्या व्यक्ती त्यांच्या नाटकांतून अगदी सामान्य, किरकोळ माणसांप्रमाणे बोलताचालताना दिसतात. बाजीराव-मस्तानी प्रकरणामुळे चिडलेला नानासाहेब आपल्या वडिलांबद्दल हवे ते बोलतो आणि ते ऐकून बाजीराव तरवारीने मुलाचे तुकडे करावयास निघतो असा प्रसंग आहे. किंवा मस्तानीच्या मुलाची—समशेरबहाद्दराची—नानासाहेब, भाऊसाहेब, रघुनाथराव व जनार्दन थट्टा करतात, त्याला छळतात हा प्रसंग रंगविताना कानिटकर त्याला चार मवाली मुलांच्या भांडणांचे विकृत स्वरूप देतात.

कानिटकरांचे ' शशिकला आणि रत्नपाल ' हे शेक्सपियरच्या ' रोमियो अँड ज्यूलिएट 'चे रूपांतरित नाटक आहे. त्याच्याबद्दल लिहिताना ' निबंध-चंद्रिके 'ने म्हटले होते, " त्यांनी आपल्या नाटकात काही काही संबंध तर असे आणले आहेत की, त्या योगाने नाटककार आपली प्राचीन वेळ विसरून तशीच मराठशाहीही विसरून इसवी सन १८८२ च्या मे महिन्यातील पुण्यपत्तनाच्या स्थितीवरच येऊन घसरले आहेत असे दिसते. "[१४] कानिटकरांच्या ' बाजीराव-मस्तानी ' किंवा ' श्रीशिवाजी ' नाटकाबाबतीतही हेच विधान लागू पडते. ' बाजीराव-मस्तानी ' मधील बाजीरावाची पत्नी काशीबाई ही अत्यंत सोशिक, शांत आणि पतिव्रता अशा सनातनी वृत्तीच्या आर्यस्त्रीचे प्रतीक आहे. ते जणू सुधारकांना खिजविण्यासाठी लिहिले गेल्यासारखे वाटते. नानासाहेब पेशव्याचे चित्र थोड्याशा शिक्षणाने स्वत:ला फार कळते, असे समजणाऱ्या आंग्लाईतील नवशिक्षिताच्या वळणावर नेले आहे.

या दोन्ही नाटकांच्या मानाने ' बाजीप्रभू ' चे कथानक आटोपशीर व मांडणी परिणामकारक आहे. शिवाजीचे या नाटकात प्रकटलेले व्यक्तिमत्त्व चांगलेच आकर्षक आहे. मात्र याही नाटकात अफझलखानाचा पुत्र फाजलखान यास खलनायक बनविले आहे. दिलेलखान, जाधवराव व फाजलखान यांची जातकुळी एकच आहे. जयवंतराव हा ' बाजीप्रभू ' नाटकातला उपनायक आणि त्याची

पत्नी चंद्रा ही नाटकाची नायिका. कानिटकरांच्या तिन्ही नाटकांतल्या नायिका या अतिशय देखण्या, प्रसंगी हाती तरवार धरून पराक्रम करणाऱ्या, वेषपरिवर्तन करून पुरुषी वेषामध्ये मोठ्या रुबाबाने वावरणाऱ्या अशा आहेत. शिवाजीची माता जिजाबाई व बाजीरावाची पत्नी काशीबाई यांची चित्रे रेखाटताना मात्र कानिटकरांची लेखणी उदात्ततेकडे झुकते. आर्यसंस्कृतीचा अभिमान मग कानिटकरांच्या लेखणीतून ओसंडत राहातो.

'बाजीप्रभू' नाटकाचे कथानक परिचित स्वरूपाचे असले तरी शिवाजीने मावळे लोकांची केलेली जागृती व बाजीप्रभूची त्याला झालेली या बाबतीतली मदत दाखविताना कानिटकरांनी ग्रामीण भाषेचा केलेला उपयोग नाट्यपूर्ण आहे. सारे नाटक शिवाजीच्या व्यक्तिमत्त्वावर केंद्रित केले असल्यामुळे विनोदनिर्मितीसाठी निर्माण केलेले फाजलखानाचे प्रसंग सोडले तर शिवाजीच्या व्यक्तिमत्त्वातील उदात्ततेचे काही विशेष कानिटकरांनी या नाटकात स्पष्ट केले आहेत. नाटक गद्य असले तरी मावळ्यांनी म्हटलेले ग्रामीण भाषेतील पोवाडे आणि मुसलमानांच्या छावणीत जाऊन नर्तकीने केलेले नृत्य व तिने म्हटलेली तिन्ही पदे अतिशय मार्मिक आहेत.

कानिटकरांची ही सारी नाटके वाचत असताना तत्कालीन हिंदु-मुसलमानवाद, आणि सनातनी-सुधारक यांमधील संघर्षाची त्यांवरील छायाच प्रामुख्याने लक्षात राहते. 'बाजीराव-मस्तानी' ह्या नाटकाची महाराष्ट्रात पुढे अनुकरणे खूप झाली, परंतु मूळ कानिटकरांनी जे चित्र रंगविले आहे त्याला आधार कशाचा असावा याचा शोध घेतला असता, ही सारी कानिटकरांची पदरची निर्मिती आहे हे लक्षात येते. पेशव्यांच्या बखरीतील बाजीरावविषयक काही उल्लेखांचाच काय तो नाममात्र आधार सापडतो. बाजीरावाची दोन महत्त्वाची चरित्रे—एक नागेशराव बापटांचे व दुसरे 'A' या लेखकाचे—१८७९ सालीच प्रसिद्ध झालेली होती. त्यांतील संयम व गांभीर्य कानिटकरांच्या नाटकात औषधालाही सापडत नाही. या चरित्रांतून बाजीराव-मस्तानी प्रकरणाचा केवळ ओझरता उल्लेख आहे. परंतु कानिटकरांनी एक व्यावहारिक पातळीवरचे, सतत लौकिक स्तरावर राहणारे आणि बाजीरावाच्या विरोधकांचे अत्यंत क्षुद्र दिसावे असे चित्र निर्माण केले आहे. कानिटकरांचे नाटक पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झाले त्याच्या पुढल्या वर्षी (१८९३) व. पु. जोशी यांचे 'संगीत महाराष्ट्र विजय अथवा श्रीमंत बाजीराव बल्लाळ नाटक' प्रसिद्ध झाले. हे नाटक नागेशराव बापटांच्या चरित्राच्या आधारे रचले आहे आणि मूळ चरित्राशी ते प्रामाणिक आहे. त्यामुळे उपहास-उपरोधाला बळी पडून नाटकामध्ये रसहानी

क्वचितच झाली आहे. अंबाजी व रामभाऊ या काल्पनिक पात्रांची निर्मिती बाजीरावाच्या व्यक्तिमत्त्वात उठाव आणण्याच्या दृष्टीने केली आहे. चिमाजीअप्पा रंभाजीचे रूप घेऊन त्रिंबकराव दाभाड्यांच्या पेशव्याविरुद्धच्या चळवळीच्या वेळी वेषांतराने दाभाड्यांच्या कूटात वावरत होता, असे वर्णन इतिहासात सापडणार नाही, याची जाणीव असूनही दुहीचे भयंकर परिणाम दाखविण्यासाठी नाटककाराने बुद्ध्याच अशी योजना केली आहे.

बाजीरावाच्या जीवनातील रोमहर्षक युद्धप्रसंगांच्या स्फूर्तिदायक वर्णनांनी नाटक अभिरुचिसंपन्न व खऱ्या इतिहासाचे दर्शन घडविणारे झाले आहे. शाहूच्या दरबारात पेशवेपदाची वस्त्रे प्राप्त होताच, मत्सररूपी कालसर्पाचे उच्चारण करून स्वदेश, स्वसत्ता व स्वधर्म यांच्या स्थापनेच्या तळमळीपोटी वीरश्रीयुक्त भाषण करणारा, सबंध हयातभर या एकाच ध्येयवादाने झपाटलेला बाजीराव दाखविला आहे. जबर आत्मविश्वासाचा, राजनिष्ठ, मातृभक्त, पत्नीवर उत्कट प्रेम करणारा, ब्रह्मेंद्रस्वामींचा अनुगृहीत आणि प्रजाहिततत्पर राहण्याच्या स्वामींच्या आदेशानुसार वागणारा, छत्रसालाची संकटातून सुटका करणारा, दुष्टांचा नाश व आर्यधर्माचा उद्धार करून महाराष्ट्र-विजय संपादण्याची दीक्षा घेतलेला, सैनिकांवर पोटच्या पोरांप्रमाणे माया करणारा, विजय मिळवून आपल्या शूर शिपायांचा गौरव करणारा व दिल्लीपतीकडून सन्मानाची वस्त्रे घेऊन येऊन गुरूच्या पायांवर डोके ठेवणारा जोश्यांचा बाजीराव कुठे आणि मस्तानीमध्ये मश्गूल झालेला व त्यापोटी स्वतःच्या मुलाची कत्तल करावयास निघालेला कानिटकरांचा बाजीराव कुठे ! जोश्यांच्या नाटकात मस्तानीचा उल्लेख आहे, एक प्रवेशही त्यासाठीच वाहिलेला आहे, पण त्यावर भर नाही. मस्तानीच्या उदात्त प्रेमाचे चित्र रंगविण्यासाठी जोश्यांनी १८९३ सालीच ‘ सद्गुणग्रंथी अथवा पहिले बाजीराव आणि मस्तानी यांची पहिली भेट ’ हे पंधरा पृष्ठांचे स्वतंत्र नाट्यरूप प्रकरण लिहून प्रसिद्ध केले आहे, परंतु मूळ नाटकापेक्षा ते निराळे ठेविले आहे. बाजीराव–निजाम भेट, बाजीराव-छत्रसाल भेट इत्यादी प्रसंगी त्यांनी उर्दू भाषेचा चांगला उपयोग केला आहे. छेल्या नावाचा बाजीरावाचा खुशमस्कऱ्या निर्माण करून पौराणिक नाटकातल्या विदूषकाप्रमाणे कोटिबाज विनोद निर्माण करून नाटकाला रंजकता आणली आहे. किर्लोस्करांच्या चालींची काही, काही बँडच्या चालींची अशी प्रासादिक पदे वापरलेली आहेत. त्यांतली कित्येक पदे मार्मिक व अर्थपूर्ण आहेत. काही पदे मोरोपंती धाटणीची संस्कृतप्रचुरही आहेत. परंतु ती अल्प आहेत. इतक्या जाणकारीने, ऐतिहासिक साक्षेपाने लिहिलेले जोशी यांचे नाटक कानिटकरांच्या नाटकापुढे निष्प्रभ ठरले, याचे कारण तत्कालीन प्रेक्षकांची अभिरुची. कानिटकरांनी गद्य नाटक लिहूनही तत्कालीन टवाळखोरी व

निंदाव्यंजकतेच्या वातावरणाला पोषक व त्यांच्या मनाची पकड घेणारे ग्राम्य प्रसंग निर्मून बाजी मारल्याचे दिसून येते.

कानिटकरांच्या नाट्यलेखनाचा प्रभावही तसाच विलक्षण दिसतो. त्याच्या-नंतर बाजीरावावर नाटक लिहावयाचे म्हणजे ते कानिटकरांच्या पावलांवर पाऊल टाकूनच लिहावयाचे, हा एक जणू अभेद्य संकेतच होऊन बसल्याचे दिसते.

१८९६ साली बाळकृष्ण जगन्नाथ नाटेकर यांनी 'संगीत बाजीराव मस्तानी' नाटक लिहिले ते कानिटकरांचे नाटक समोर ठेवूनच. 'तत्कालीन लोकप्रिय संगीत अलंकाराने युक्त' करून नाटककाराने ते अधिकाधिक लोकप्रिय करण्याची पराकाष्ठा केली आहे. 'यातील पुष्कळ पद्यांतील वाक्ये दुसऱ्या नाटकांतून सर्वथा किंवा थोडक्या शब्दांचा बदल करून घेतलेली आहेत. इतके सांगितले, म्हणजे या नाटकाची वास्तविक योग्यता लक्षात येईल...हे सर्व नाटक मयासुराच्या भूमीप्रमाणे फसविणारे असल्यामुळे जुने कोणते आणि नवीन कोणते याचा निर्णय करण्यास मार्ग नाही' असे श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी म्हटले आहे.[१५] संबंध संविधानक जसेच्या तसे कानिटकरांचे आणि कित्येक पदे तत्कालीन लोकप्रिय नाटकांतील थोड्याबहुत फरकाने उतरविलेली, हे त्याचे थोडक्यात रूप आहे. त्या काळी पाटणकरांच्या विक्रम-शशिकला नाटकातील शृंगारिक चावट पदे इतकी लोकप्रिय झाली होती की, मुंबईस गल्लोगल्ली कोवळ्या पोरांच्या तोंडूनही ती ऐकू येत. विशेषतः, 'हं मदंगा लावू नका कर। दूर सरा तुम्ही दूर सरा। खराच नसतो धीर नरा' यासारख्या पदाने रंगविलेला, षोकी लोकांस झुकवून सोडणारा लाल झगडा नाटेकरांनी जाधवराव-मस्तानी यांच्या संघर्षसमयी बेधडक वापरला आहे आणि शब्दयोजना आहे, 'हां हां मंदगाला कर लावू नका.' मग असे नाटक लोकप्रिय झाले नसल्याचे नवल! १८९८ साली आत्माराम मोरेश्वर पाठारे यांनी याच विषयावर 'संगीत रणसिंह-बाजी नाटक' लिहिले तेथेही हाच प्रकार. सारे संविधानक मूळ कानिटकरांचे जसेच्या तसे उतरविलेले आणि तरीही नाटककार प्रस्तावनेत लिहितो की, 'त्या नरपुंगवाचे हृदयंगम चरित्र, काही ठिकाणी नाट्यरचनेस साजतील अशा थोड्याशा फेरफारामुळे, इतिहासदृष्ट्या जरी तितके महत्त्वाचे नसले, तरी पुस्तक शेवटपर्यंत वाचणाऱ्या एखाद्या इतिहासज्ञाची अगदीच निराशा होणार नाही, अशी खात्री आहे.' कर्म त्या इतिहासज्ञाचे!

नाटेकरांनी झगडा वापरला होता तर पाठाऱ्यांनी त्याला संगीतिकेचेच रूप दिले आणि मूळ हिंदुस्थानीतील संवाद उर्दूत मांडण्यासाठी मीर उस्मान वल्लद मीर अब्दुल्ला यांचे सहाय्य घेतले. २१ पानांच्या पहिल्या अंकात ३६

पदे आहेत. नाटकाच्या शेवटी एक बदल केला आहे, कानिटकर-नाटेकरांच्या नाटकांत बाजीरावाच्या मृत्यूनंतर मस्तानी सती जाते, तर या नाटकात ते भाग्य काशीबाईच्या वाट्याला आले आहे.

पाठाऱ्यांच्या नाटकानंतर दोनच वर्षांनी पुन्हा हेच नाटक गुलाबसिंह हिरासिंह पूर्वदेशी यांनी ' संगीत प्रेमबंधन अथवा बाजीराव मस्तानी नाटक ' या नावाने लिहून प्रसिद्ध केले. त्यांनी नाटकाला उठाव येण्यासाठी उत्तम लावण्यांचा वापर केला व ग्रामीण भाषेचा अधिक चांगल्या रीतीने उपयोग केला. नाटकातील काही पदे ' संगीत तुकाराम ' कर्ते तिनईकर यांजकडून मुद्दाम करून घेतली. हेही नाटक चांगले लोकप्रिय झाल्याचे दिसते. १९०९ साली त्याची दुसरी आवृत्ती प्रसिद्ध झाली आहे.

नारायण बापूजी कानिटकरांच्या ' श्रीशिवाजी ' नाटकाच्या प्रयोगामुळे रंगभूमीसाठी शिवाजीच्या जीवनातील निरनिराळे प्रसंग निवडून त्यांवर नाटके लिहिण्याची अनेकांची धडपड सुरू झाली. कानिटकरांपूर्वी लिहिलेली ढवळ्यांची दोन्ही नाटके प्रयोगक्षम नव्हती. १८८५ साली वासुदेवशास्त्री खरे यांचे ' गुणोत्कर्ष ' नाटक कॉलेजातील विद्यार्थ्यांच्या हौसेकरिता लिहिले होते. त्यांनी पाचव्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेत लिहिल्याप्रमाणे ' धंदेवाईक नाटकमंडळीं'ची सोय या नाटकांच्या रचनेत पाहिली गेली नाही व त्यामुळे रंगभूमीवर प्रयोगाच्याद्वारे दृश्यमान होण्यापेक्षा हे नाटक वाचनाच्या विशेष उपयोगाचे झाले आहे. '

कानिटकरांचे नाटक गद्य होते. परंतु किर्लोस्करांच्या आणि पाटणकरांच्या संगीत नाटकांचा तत्कालीन जनमानसावर इतका काही विलक्षण पगडा बसला होता की, त्यामुळे ऐतिहासिक नाटकांतूनही संगीताचा सुकाळ झाला.

१८९१ साली प्रसिद्ध झालेल्या हरी परशराम वागळेकृत ' प्रभाव दिग्दर्शन अथवा संगीत शिवाजी ' या नाटकात त्याची पहिली प्रतीती येते. ' अफझलखान वध ' प्रकरणावर लिहिल्या गेलेल्या या ८६ पृष्ठांच्या नाटकात पदांची अगदी रेलचेल आहे; आणि ही पदे किर्लोस्कर-पाटणकरप्रणीत रंगभूमीवरील पदांची अनुकरण करणारी आहेत. ढवळ्यांच्या नाटकातील बेसुमार पदसंख्येचा उल्लेख मागे येऊन गेलाच आहे.

वागळ्यांच्या नंतर प्रसिद्ध झालेल्या नाटकांत लक्षात राहतात ती दोन नाटके. एक शिवाजी दसरोजी शिर्के यांचे ' विश्वासराव सगुणा नाटक ' आणि दुसरे अण्णा मार्तंड जोशी यांचे ' श्री शिवछत्रपति विजय नाटक. ' ही दोन्ही नाटके १८९३ साली प्रसिद्ध झाली आहेत. ' विश्वासराव सगुणा ' नाटकाची कथा शिवकालीन आहे. मात्र नायक आहे हवालदार विश्वासराव. महाराजांचा

निरोप पोचविण्यासाठी सिंहगडाहून तोरण्यावर गेलेला विश्वासराव किल्ल्यावर भवानीदेवीच्या पूजेसाठी ठेविलेल्या पुजाऱ्याने सांभाळलेल्या धर्मकन्येच्या, सगुणेच्या प्रेमात पडतो. हा पुजारी शिवाजीने जयसिंगाकडून मागून घेतलेला असतो म्हणे, आणि तेही शिवाजीने तोरणा किल्ला सर केला त्या वेळी ! पुढे मिर्झाराजांपुढे शरणागती स्वीकारल्यानंतर शिवाजीकडे रुद्र किल्ल्यावर चढाई करण्याची कामगिरी येते. त्या वेळी त्याची अपरिमित हानी होते. आदल्या रात्री विश्वासराव छावणीत नव्हता, तो सगुणेच्या भेटीस जाऊन तिच्याशी गांधर्व विवाह करण्यात गुंतला होता. विश्वासराव छावणीत नसल्याची चुगली सेनापती हंबीरराव करतो आणि संतापून शिवाजी विश्वासरावास हाकलून देतो. आपल्या नितांत स्वामिभक्तीला हे आलेले फळ पाहून न डगमगता विश्वासराव परागंदा होतो. पुढे शिवाजी दिल्लीस औरंगजेबाच्या कैदेत पडल्यानंतर रघुपति गोसाव्याच्या वेषाने विश्वासराव दिल्लीस जाऊन शिवाजीची सुटका करतो आणि आनंदीआनंद होऊन विश्वासराव व सगुणा यांचे मीलन होते. विश्वासराव-सगुणा यांची ही सारीच कथा काल्पनिक आहे. विश्वासराव हा उच्च कुलातील राजपूत. त्याची व त्याच्या बहिणीची लहानपणीच ताटातूट झाली. त्याच्या बहिणीचे लग्न झाले हंबीररावाशी आणि हंबीररावामुळेच विश्वासराव संकटात पडला आणि स्वतःच्या स्वामिभक्तीमुळे शेवटी त्याने साऱ्या संकटांवर मात केली, वगैरे गोष्टी सांगण्यामध्ये राजपूत व मराठे एकच होत, हे सांगण्याचा नाटककाराचा अंतःस्थ हेतू आहे. तसेच शिवाजीच्या चरित्रातील मुख्य आणि महत्त्वाच्या घटना रंगविण्याचाही त्याचा हेतू आहे. शिवाजीची शाहिस्तेखानावरची स्वारी, मिर्झा राजे जयसिंगाशी तह, दिल्लीला कैद व शेवटी सुटका या शिवचरित्रातील महत्त्वाच्या घटना नाटककाराने उभ्या केल्या आहेत, परंतु त्यांना गौण स्थान दिले आहे व विश्वासरावाला प्रमुखत्व बहाल केले आहे. शिवचरित्रातील घटनांचे वर्णन करताना प्रेमाच्या उत्कट चित्रणास कोठे वाव नाही, हे जाणून विश्वास-रावाच्या दंतकथेला त्याने मुख्य स्थान बहाल करून एका श्रेष्ठ राजपूत कुळाच्या सरदाराचे उत्कट प्रेम दाखविले आहे. अतिशय सामान्य व ऐतिहासिक दृष्ट्या अनेक विसंगतीने भरलेले हे नाटक विश्वासराव-सगुणा यांच्या उत्कट प्रेमामुळे लक्षात राहते. शौर्य आणि शृंगार यांच्या साहचर्याचे हे बाळबोध व हृद्य चित्रण तत्कालीन ऐतिहासिक नाटकांमध्ये वेगळेपणामुळे उठून दिसते. प्रथमदर्शनी प्रेम, गांधर्व विवाह, विरह व मीलन यांचे शिवकाळात चित्रण करणारी ही एक अद्‌भुतरम्य युगास साजेशी कृती होय.

अण्णा मार्तंड जोशी यांचे नाव त्यांनी याअगोदर लिहिलेल्या संगीत मृच्छकटिक, संगीत उत्तररामचरित्र, संगीत सावित्री व संगीत सौभाग्यरमा या

नाटकांमुळे—विशेषत: संगीत सौभाग्यरमा—या नाटकाने सर्वतोमुखी झाले होते. त्यांनी 'श्रीशिवछत्रपतिविजय' हे वीररसप्रधान ऐतिहासिक नाटक लिहिले ते स्वाभिमानापोटी. शिर्के यांच्या नाटकातील व अण्णा मार्तंड यांच्या नाटकातील शिवचरित्रातील कथाभाग अगदी सारखा आहे. शाईस्तेखानाने पुण्याजवळ तळ दिल्यापासून श्रीशिवाजी महाराजांच्या राज्यभिषेकापर्यंतचा कथाभाग येथे नाटकरूपाने सादर केला आहे. हा कथाभाग बव्हंशी चिटणीस-बखरीवरून घेतला आहे. नाटककाराची भाषा अत्यंत प्रौढ व प्रवाही आहे. सबंध नाटकभर मुसलमान पात्रे व प्रसंगी त्यांच्याबरोबर संभाषण करणारी मराठी माणसे अस्सल उर्दू भाषेत बोलतात. ही उर्दू मराठी वाचकाला कळावी म्हणून प्रत्येक ठिकाणी कंसात जिथल्यातिथे त्याचे मराठी भाषेत भाषांतर दिले आहे. ही उर्दू भाषा रचण्यासाठी नाटककाराने लाला चतरसिंग शुकदयाळ यांची मदत घेतली आहे. या नाटकातील उर्दू भाषेचा जातिवंत थाट मोठा सुखद वाटतो. जातिवंत, खानदानी उर्दूचा नाटकभर यशस्वी वापर करणारे नाटक म्हणून ही कृती एकदम लक्षात राहाते. बहुतेक ऐतिहासिक नाटकांतून उर्दू भाषा वापरलेली आहे, परंतु ती जितक्यास तितकी, जमेल तशी या पद्धतीने. घाटे यांच्या 'अफझुलखानवध' नाटकात सबंध पहिला प्रवेश उर्दूत होता. त्यानंतर इतक्या मोठ्या प्रमाणात उर्दूचा वापर झाला तो या नाटकातच. रायसिंहराय देवकृत 'नारायणरावचा वध किंवा आनंदीबाईचे अजब कारस्थान' या नाटकापूर्वी जोशांचे हे नाटक लिहिले गेले आहे. रायसिंहराय देव यांना अस्सल उर्दू-हिंदुस्थानी भाषेचा वापर करण्याची प्रेरणा या नाटकापासून बहुधा मिळाली असावी.

काव्येतिहाससंग्रहात प्रसिद्ध झालेल्या शिवचरित्रात्मक चिटणीसबखरीने या काळात अनेक ऐतिहासिक नाटकांना जन्म दिला. अण्णा मार्तंड जोशी यांच्याप्रमाणेच साठे व बरवे यांनी चिटणीस—बखरीतील शिवाजी-शहाजीसंबंधाचा कथाभाग निवडून १८९६ साली नाटके लिहिली आहेत. वासुदेव कृष्ण साठे यांच्या 'संगीत आर्योत्कर्ष अथवा श्री शिवछत्रपति नाटका'मध्ये शिवजन्मापूर्वीची महाराष्ट्राची हीनदीन अवस्था, जिजाबाईचे पराक्रमसूचक डोहाळे, शिवाजीचे बालपण, त्याचा पराक्रम व अफझलखानवधोत्तर शिवाजी-शहाजी भेट अशी मांडणी आहे. तर अनंत वामन बरवे यांच्या 'मातृशिक्षाप्रभाव अथवा श्रीशिवचरित्राचा पूर्वार्ध' या नाटकामध्ये शिवाजीच्या बालपणापासून सुरुवात करून शिवाजी-शहाजी भेटीचे प्रसंग निराळ्या पद्धतीने मांडले आहेत. शिवाजीचा यवनद्वेष आणि तो पाहून अस्वस्थ झालेला शहाजी आणि सुखावलेली जिजाबाई यांचे चित्रण करीत असता पहिल्या अंकातच शिवाजी व जिजाबाई यांचे कडाक्याचे भांडण होते आणि आपल्या मुलाला घेऊन जिजाबाई विजापूरहून पुण्याला

येते. जिजाबाईच्या प्रभावी शिक्षणामुळे शिवाजीचा पराक्रम उत्तरोत्तर वाढत जातो. त्याच्यावर आलेल्या संकटांतून तो पराक्रमाने पार होतो. शहाजीला आदिलशहाने अटक केली असता शिवाजीच्या मुत्सद्देगिरीमुळे त्याला सोडून द्यावे लागते व शेवटी दिल्लीहून परत आल्यानंतर शिवाजी-शहाजी यांची भेट होते. अफझलवधोत्तर शिवाजी-शहाजी यांची भेट होते असे साठे वर्णितात, तर बरवे त्यांची भेट राज्याभिषेकसमयी घडवून आणतात. बरवे यांचे नाटक छोटे असले तरी मोठमोठे ऐतिहासिक प्रसंग प्रत्यक्ष न दाखविता हुजरे, कारकून, स्त्रिया यांच्या संवादांतून अप्रत्यक्षरीत्या वर्णन करण्याच्या त्यांच्या पद्धतीमुळे शिवचरित्रातील जवळजवळ साऱ्याच घटना एवढ्याशा नाटकातून निर्देशिल्या गेल्या आहेत.

या दोन्ही नाटकांमध्ये कथाभागापेक्षा पदांवर अतिरिक्त भर आहे. साठे यांच्या नाटकातील पदे बहुतांशी किर्लोस्कर वळणाची आहेत. 'संगीताने वीररसाचे स्वारस्य कमी होते असा काही लोकांचा समज आहे, तो बहुतांशी चुकीचा आहे. स्थितीनुरूप पद्ययोजना केली असता ही उणीव दूर होण्यासारखी आहे व म्हणूनच मीही हे नाटक संगीतरूपाने तयार केले आहे' असे त्यांनी प्रस्तावनेत म्हटले आहे. पण हे केवळ समर्थन आहे. जिजाबाईला डोहाळे लागले आहेत आणि शहाजी तिला भेटायला जातो, त्या वेळी पतिपत्नीच्या तोंडी १५ पदे आहेत. त्यांतली काही द्वंद्वगीते आहेत. बरव्यांनी तर द्वंद्वगीतांचा अतिरेकच केला आहे. ही द्वंद्वगीते म्हणजे पाटणकरी पद्धतीचे झगडे आहेत. हैबती-हिरा यांचा शृंगार हा एक झगडा, तर रघुनाथराव-चंद्रराव मोरे यांचे संभाषणही पदांचा झगडाच. संभाजी, कावजी व हणमंतराव मोरे लढतात ते पदे म्हणत झगडयाच्या स्वरूपात, वामनपंडित—गागाभट यांची चर्चा म्हणजे एक झगडाच आणि शिवाजी—रामदास यांच्या भेटीचा प्रसंगही द्वंद्वगीतातच! संभाजी रस्त्यात मुरळीला अडवितो तोही एक झगडाच, तर संभाजी रांडांच्या नादी लागला म्हणून राजाराम त्याच्यावर चालून जातो तोही एक झगडाच. शेवटी शिवाजी-शहाजी यांची भेट म्हणजे एकावर एक पदांची खैरात, दुसरा प्रकार नाही!

बरव्यांनी काही कारण नसता संभाजी-राजारामाचा एक प्रवेश टाकून दुर्वर्तनी व व्यसनी संभाजीचे चित्र उभे केले आहे, ते आत्माराम मोरेश्वर पाठारे यांच्या 'संगीत श्रीछत्रपती संभाजी नाटका'च्या प्रभावामुळे. १८९१ साली प्रसिद्ध झालेले हे नाटक त्या काळी अतिशय लोकप्रिय होते आणि हे नाटक लिहिल्यानंतर बरवे यांनी रंगभूमीवर प्रयोग करण्याच्या दृष्टीने नाटककारास काही उपयुक्त सूचना केल्या होत्या, त्याचा नाटककाराने प्रस्तावनेत कृतज्ञतापूर्वक उल्लेख केला आहे. शिवाजी हयात असतानाच संभाजीचे सर्व थेर चालू होते. कुस्तीसाठी उठवून संभाजीने हिरोजी फर्जंदला ठार मारल्यामुळे सूडबुद्धीने पेटलेला त्याचा मुलगा

येसाजी व मुलगी तुळसा ही वरकरणी संभाजीशी गोड बोलून आतून त्याचा काटा काढण्यास टपलेली आहेत आणि त्यांच्या प्रयत्नामुळेच संभाजी मोगलांच्या हाती सापडतो असे या नाटकात दाखविले आहे. संभाजीचा एकनिष्ठ सेवक जोत्याजी त्याच्याबरोबर सावलीसारखा वावरतो. परंतु त्याच्या कळकळीच्या आवाहनाचा काही उपयोग होत नाही. संभाजीच्या एकेक कृत्याने हाय खाऊन शिवाजी मरण पावतो आणि संभाजीच्या अनन्वित कृत्यांना ऊत येतो. शिवाजी हयात असेतो, संभाजीच्या कृत्याचे वर्णन करणारे तीन अंक आहेत आणि त्याच्या मृत्यूनंतर एसाजी-तुळशी यांनी संभाजीला पागल बनवून त्याचा बळी दिला, यासाठीही तीनच अंक आहेत. शेवटच्या सातव्या अंकात संभाजीच्या शिरच्छेदाचा प्रसंग आहे.

संभाजीच्या नादानपणाचे एक कमालीचे भडक चित्र, असे या नाटकाचे थोडक्यात वर्णन करता येईल. तामसी प्रवृत्तीचे हे एक उद्वेगजनक थैमान आहे. ते लोकप्रिय करण्याच्या दृष्टीने नाटककाराने सर्व तऱ्हेच्या क्लृप्त्या वापरलेल्या आहेत. तात्कालीन संगीत नाटकांतील महत्त्वाची व हटकून यशस्वी ठरतील अशा चालींची विपुल पदे व लावण्या त्याने योजिलेल्या आहेत. संभाजी-तुळशी व संभाजी-शहाजादी यांचे प्रेमप्रसंग आहेत आणि शेवटी संभाजीचे हौतात्म्य आहे. मात्र हौतात्म्याने संभाजीचे दुर्गुण झाकले जातील अशी उदात्ततेची पार्श्वभूमी त्याने दिलेली नाही. त्याला या प्रसंगाचे फारसे कौतुक नाही. औचित्याचा व ऐतिहासिक वातावरणानिर्मितीचा अभाव यांमुळे अद्भुतरम्ययुगास साजेशी हीही एक रंजक कृतीच ठरते.

पाठाऱ्यांच्या कृतीपेक्षा पंधरा वर्षांच्या एका कुमारिकेने--सोनाबाई केरकरीण हिने लिहिलेली या कालखंडातील संभाजीच्या जीवनावरील नाट्यकृती किती तरी वरच्या दर्जाची ठरेल. ६ नोव्हेंबर १८८० रोजी जन्मलेल्या या मुलीला १७ जुलै १८९५ रोजी मृत्यू आला. तिने १८९४ साली 'संगीत छत्रपती संभाजी नाटक' लिहिले आहे व ते तिच्या मृत्यूनंतर १८९६ साली प्रसिद्ध करण्यात आले आहे. १४–१५ व्या वर्षी तिने नाटक लिहिले आहे. परंतु त्या युगाच्या मानाने हे नाटक चांगलेच पक्व बुद्धीचे व सुजाण कलादृष्टीचा प्रत्यय देणारे आहे. 'संभाजी नाटकापासून विचार करण्यासारख्या काही गोष्टी' या नावाचा तिने लिहिलेला निबंध या नाटकाच्या शेवटी जोडलेला आहे. त्यामध्ये संभाजीच्या व्यक्तिमत्त्वाचा तिने केलेला विचार खरोखर अतिशय कौतुकास्पद आहे. मराठ्यांच्या इतिहासाचे तिचे त्यामधून चिंतन दिसते.

पाठारे आणि केरकर या दोघांच्याही कृती काव्येतिहाससंग्रहात प्रसिद्ध झालेल्या संभाजी व राजाराम यांच्या चरित्राच्या, मल्हार रामराव चिटणीसकृत

बखरींच्या, अवलोकनाने सिद्ध झालेल्या आहेत. पण या बखरींचा उपयोग करताना पाठाऱ्यांच्या कृतीत मुख्यत्वेकरून अभाव जाणवतो तो साक्षेपाचा. हा साक्षेप चिमाबाईंच्या कृतीत दिसून येतो. चिमाबाईने निर्माण केलेल्या संभाजीमध्ये सारे दुर्गुण आहेत. परंतु तो भडक व व्यक्तित्वविरहीत असा केवळ नादानपणाचा पुतळा वाटत नाही. जामदारखान्यातील त्याने नेलेल्या वस्तूंबद्दल हिरोजी फर्जेदने केलेल्या चुगलीमुळे तो मनात डूख धरून बसतो आणि त्याच्या भावना समजावून न घेता शिवाजीने त्याला कठोर शिक्षा केल्यामुळे तो अंतर्यामी दुखावला जातो.

कुस्तीच्या डावपेचांबद्दल बरीच ख्याती असलेल्या हिरोजी फर्जंदास आव्हान देऊन तो त्याचा निःपात करतो. यामध्ये त्याने साधलेला सूड हा कपटाचा नसून त्याच्या पराक्रमाचा निदर्शक होता. परंतु त्याचे कौतुक कोणी करीत नाही. उलट त्याच्या हूडपणाबद्दल त्याला त्याच्या आईवडिलांची व मंत्रिमंडळाची सारखी बोलणी खावी लागतात. त्यामुळे तो लहानपणापासूनच स्वतःच्या घरापासून तोडला जातो आणि सूडबुद्धीने पेटलेल्या येसाजी-तुळशी ह्या बहीणभावांच्या संगतीत रममाण होऊ लागतो. कोकणात जंजिऱ्याच्या शिद्दीवर मोहीम करण्याची कामगिरी त्याजवर सोपविली जाते. या मोहिमेत त्याने दाखविलेल्या अभूतपूर्व पराक्रमावर पाणी पडते ते गोदावरी प्रकरणामुळे. मोहिमे-मध्ये सापडलेली ही विप्रकन्या त्याला उपदेश करायला लागते, त्याच वेळी तो चवताळतो आणि तिच्यामुळे भर दरबारात त्याची जी निर्भर्त्सना होते, त्यामुळे त्याचे व त्याच्या नात्यागोत्याचे सारे भावबंध पूर्णपणे दुरावतात. असा हा ‘ एकाकी ’ पडलेला संभाजी कलुषाच्या नादाने व्यसनी बनतो. या नाटकातील संभाजीच्या व्यक्तिरेखेचे धागेदोरे असे तर्कसंबद्ध आहेत. त्यामुळे येथे संभाजीबद्दल, त्याच्या दुर्दैवाबद्दल नितांत सहानुभूती वाटते. संभाजी-येसूबाई यांच्या प्रवेशांतील हृद्यता संभाजीच्या खऱ्याखुऱ्या मनाची प्रचीती देते. शेवटचा हौतात्म्याचा प्रवेश कमालीच्या नाट्यपूर्णतेने व उदात्ततेने भरलेला आहे. सारी पदे किर्लोस्करांच्या चालीची आहेत आणि तितकीच प्रासादिक व गोड आहेत. द्वंद्व गीतांचीही प्रसंगी जोड देण्यात आली आहे. भाषा प्रौढ, सूचक व नाट्यपूर्ण आहे. विशेष म्हणजे बहुतेक पदे कथानकाशी एकजीव झाली आहेत.

सोनाबाई ही मराठीतील पहिली नाटककर्त्री. पंधराव्या वर्षी तिच्या हातून इतकी सफाईदार प्रगल्भ कृती निर्माण व्हावी हे मोठेच आश्चर्य ! तिचा अकाली मृत्यू हे मराठी रंगभूमीचे फार मोठे दुर्दैव !! मराठी नाट्यवाङ्मयात तिने दाखविलेला साक्षेप हा केवळ अपवादभूतच ठरला. नाट्याचार्य देवलांनी किर्लोस्करांची परंपरा समर्थपणे पुढे चालविली. सोनाबाई हयात असती तर ही

परंपरा आणखी चांगल्या रीतीने पुढे चालू राहिली असती, याचा प्रत्यय तिच्या एकुलत्या एका नाट्यकृतीने दिला आहे.

पाठाऱ्यांच्या नाटकाच्या अनेक आवृत्त्या निघाल्या.. बहुतेक नाटक-मंडळ्यांनी त्याचे प्रयोग केले आणि शेवटी सरकारने ह्या नाटकाच्या प्रयोगावर बंदी घातली व नाटक जप्त केले, त्यामुळे लेखकाचे नाव अनेक वर्षे महाराष्ट्रात दुमदुमत राहिले. सोनाबाईच्या वाट्याला यांतले काहीही आले नाही. तिचे नाव दुर्लक्षित राहिले. मराठीतील पहिली नाटककर्त्री म्हणून हिराबाई पेडणेकरणीचे नाव जाणत्यांकडून अनेक वर्षे घेण्यात आले आहे. तो मान सोनाबाईचा होय.

सोनाबाईनंतर १८९८ साली चिकोडीच्या 'ग्रंथरत्नाकरा'तून प्रसिद्ध झालेले विनायक दत्तात्रय भिलवडीकर यांचे 'नरवीर तानाजी मालुसरे' हे नाटक प्रयोगदृष्ट्या अतिशय सोईचे व आटोपशीर असल्याने अतिशय लोकप्रिय ठरले. शिवाजी, तानाजी, सूर्याजी, उदयभानू ही चार प्रमुख पुरुष पात्रे, उदयभानू व तानाजी यांच्या स्त्रिया ही दोन मुख्य स्त्री पात्रे व काही सेवक, हुजरे व मावळे अशी काही अत्यंत गौण पात्रे, अशा काही मोजक्या पात्रांनी हे नाटक उत्तम रीतीने वठविता येते. त्यामुळे आजतगायत खेडोपाडी उत्सवप्रसंगी व शाळांच्या संमेलन प्रसंगी या नाटकाचे प्रयोग होत आहेत. कमीतकमी पात्रयोजना व शिवकालातील सिंहगडमोहिमेच्या रोमहर्षक प्रसंगाची कौशल्यपूर्ण मांडणी यामुळे हे नाटक परिणाम-कारक ठरले आहे. नाटक संपूर्ण गद्य आहे. या कालखंडातील सर्वांत कमी पात्रे असलेले ऐतिहासिक नाटक म्हणून याचा निर्देश करता येईल. मोहनलाल या नावाने उदयभानूची पत्नी प्रभावती हिच्या मानलेल्या भावाचे काल्पनिक पात्र निर्माण करून नाटककाराने त्याजकरवी महत्त्वाचे कार्य साधिले आहे.

कमीत कमी पात्रयोजनेमुळे, सुटसुटीतपणामुळे भिलवडीकरांचे नाटक आज-तागायत रंगभूमीवर टिकून राहिले तर, याच सुमारास विद्याविनोद मासिकात प्रसिद्ध झालेले किरात (कृष्णाजी लक्ष्मण सोमण) यांचे 'राजाराम आणि ताराऊ' हे महत्त्वाचे ऐतिहासिक नाटक त्यातल्या विलक्षण पात्रयोजनेमुळे व आटोपशीरपणाच्या अभावामुळे रंगभूमीचे आकर्षण ठरू शकले नाही. संभाजीच्या वधानंतर राजारामाच्या कारकीर्दीत महाराष्ट्रात निर्माण झालेल्या अलौकिक आत्मयज्ञाचे तेज आणि राजारामाच्या निधनानंतर लगेच सुरवात झालेल्या गृहकलहातील नांदी अशा दुहेरी भूमिकेतून हे नाटक लिहिले गेले आहे. नवीन उपलब्ध झालेल्या ऐतिहासिक माहितीचा व्यासंगपूर्ण उपयोग ही या नाटकाची फार मोठी जमेची बाजू परंतु

रंगभूमीच्या मर्यादांकडे पूर्णपणे दुर्लक्ष हे या अभ्यासपूर्ण नाटकाचे दुर्दैव, राजारामकालीन मराठ्यांकडील व मोगलांकडील सारी महत्त्वाची व्यक्तिचित्रे, मद्रास येथील वखारीतील इंग्रज पात्रे, राजारामाच्या तीन स्त्रिया, नुकतीच उपलब्ध झालेली शिवाजीची कन्या राजकुंवर हिची माहिती व त्यामुळे तिचा समावेश, औरंगजेब, त्याचे सरदार, शिवाय आणखी काल्पनिक गौण पात्रे अशी पात्रांची नुसती खिचडी आहे.

किरातांच्या या नाटकापासून खऱ्या अर्थाने उपलब्ध इतिहासाची चिकित्सापूर्ण छाननी करून त्याचा नाट्यलेखनासाठी उपयोग करण्याचे एक नवे युग सुरू होते. किरातांना उपलब्ध माहितीची नाट्यपूर्ण मांडणी करता येत नाही. अनावश्यक फापटपसारा टाळता येत नाही आणि नाट्यदृष्ट्या प्रसंग व व्यक्ती यांतील गौणप्रधानतेची त्यांना यथार्थ जाणीव राहात नाही. ती असती तर खरेशास्त्री व न. चिं. केळकर यांच्या बरोबरीने रंगभूमीवर त्यांना मानाचे स्थान प्राप्त झाले असते.

किरातांच्या या नाटकाबरोबरच या कालखंडातील शिवकालीन ऐतिहासिक नाटकांचा विचार जवळजवळ संपुष्टात येतो. त्यानंतर खरेशास्त्र्यांच्या 'शिवसंभव' नाटकापर्यंत (१९१९) मराठीत लिहिलेली शिवकालीन जीवनचित्रण करणारी काही किरकोळ नाटके विसाव्या शतकाच्या पहिल्या दशकात लिहिली गेली आहेत. त्यातील तीन १९०४ सालची व एक १९०७ सालचे आहे.

१९०४ सालची तीन नाटके–तुकाराम गणपतशेट धामणस्कर यांचे 'संगीत श्री शिवाजी विजय नाटक'; वा. पु. साठे यांचे 'श्री शिवछत्रपति अथवा जीवनप्रभात' आणि वि. ल. काळे यांचे 'वृंदा नाटक अथवा मराठ्यांच्या स्वामिभक्तीची कमाल'–ही होत. त्यांपैकी धामणस्करांचे नाटक ही एक भ्रष्ट नक्कल आहे. १८८५ साली प्रसिद्ध झालेल्या खरेशास्त्र्यांच्या 'गुणोत्कर्ष' या नाटकाला संगीतबद्ध करून काही वाक्ये कमीजास्त करून धामणस्करांनी स्वतः-च्या नावावर हे नाटक बेधडक छापले आहे.[६] साठ्यांनी बाबू रमेशचंद्र दत्त-कृत 'जीवनप्रभात' या बंगाली कादंबरीवरून आपले नाटक तयार केले आहे. काळ्यांची कृती ही त्यातल्या त्यात बरी कृती म्हणावी लागेल. संभाजीच्या वधानंतर वीस वर्षे मराठ्यांनी आपले स्वातंत्र्य टिकविण्याकरिता केलेल्या अविरत प्रयत्नांचे वर्णन करण्यासाठी हे नाटक लिहिले गेले आहे. रामचंद्रपंत अमात्यांची मुत्सद्देगिरी, खंडोबल्लाळ व नारोपंत यांची स्वामिभक्ती, संताजी, धनाजी यांचे अलौकिक धाडस यांची संवादपर विस्तृत वर्णने आहेत. मनोरंजनासाठी नानासाहेब व वृंदा ही कल्पित पात्रे निर्मून त्यांच्या प्रेमाचे काही शृंगारिक प्रसंग

व त्याच्या स्वामिभक्तीची उत्कटता वर्णिलेली आहे. नानासाहेब व वृंदा ही या नाटकाची नायक-नायिका आहेत. विषय मोठा नाट्यपूर्ण व प्रेरक, परंतु नाटककाराच्या अनभिज्ञतेमुळे त्यांची मांडणी करण्यात त्याला यश आले नाही.

१९०७ सालचे प्रभाकर यांचे 'संगीत श्रीशिवाजी नाटक अथवा राष्ट्रोद्धार' या नाटकाचे संविधान यापूर्वी शिर्के यांनी लिहिलेल्या 'विश्वासराव-सगुणा' नाटकाचेच आहे. विश्वासराव-सगुणाऐवजी या नाटकातील नायक-नायिका आहेत मुरारराव व सीता. शिर्क्यांच्यापेक्षा प्रभाकरांची भाषा प्रौढ व आकर्षक असली तरी शिर्क्यांच्या नाटकातील विश्वासराव-सगुणा यांचे प्रणय-प्रसंग साधेपणामुळे उठून दिसतात. प्रभाकरांच्या नाटकाची मांडणी अगदीच शिर्क्यांच्या वरून जशीच्या तशी घेतलेली नाही, परंतु फितुरीच्या संशयावरून मुराररावांवर झालेली शिवाजीची इतराजी व वेषांतर करून त्याने केलेली शिवाजीची दिल्लीच्या बंदिवासातून सुटका हे प्रसंग एकसारखे आहेत.

शिवकालीन इतिहासावर आधारलेल्या नाटकांचा विचार करताना १९०७ पर्यंत पल्ला गाठला, तरी या कालखंडातील ऐतिहासिक नाटकांचा विचार एवढ्यानेच संपत नाही. या कालखंडातील राजपूत-इतिहासातील प्रसंगांवर व पेशवेकालीन इतिहासाची बैठक असलेली कितीतरी महत्त्वाची नाटके अद्याप लक्षात घ्यावयाची आहेत.

मराठ्यांच्या इतिहासानंतर स्वाभिमानास पोषक ठरतील असे असंख्य रोमहर्षक प्रसंग राजपुतांच्या मध्ययुगीन इतिहासात सापडतील. टॉड या प्रख्यात इंग्रज इतिहासकाराने अत्यंत प्रयत्नपूर्वक संपादिलेल्या इतिहासकालीन आख्यायिकांचा संग्रह उपलब्ध होता. लोकहितवादींनीही राजस्तानविषयक बरीच माहिती उपलब्ध करून दिली होती. त्यामुळे १८८९ पासून राजस्तानी इतिहासावर नाटके लिहिली जाऊ लागली. १८८९ साली वि. रा. यादव यांचे 'सचित्र संगीत पद्मिनी नाटक' व पुरुषोत्तम भास्कर डोंगरे यांचे 'भीमसिंग आणि पद्मिनी' अशी दोन नाटके प्रसिद्ध झाली आहेत. त्यांपैकी डोंगऱ्यांच्या नाटकास कोल्हापूरच्या राजाराम कॉलेजच्या नाट्यलेखनस्पर्धेत पहिल्या क्रमांकाचे दीडशे रुपयांचे बक्षीस मिळाल्याने त्या काळी ते चर्चेचा विषय झाले होते. केरळकोकिळकारांनी आपल्या बोचऱ्या शैलीत या नाटकाला बक्षीस मिळाल्याबद्दल वाभाडे काढले आहेत आणि राजाराम कॉलेजच्या प्रिन्सिपॉलसाहेबांची सडकून हजेरी घेतली आहे.[१७] पद्मिनीचा खेळकरपणा व तिचा थट्टाविनोद,[१८] अभिनयसूचक व आत्मगत भाषणासाठी वापरलेल्या कंसांचा अतिरेक,[१९] तिचा अस्सल पुणेरी

शब्दोच्चार[२०] यांचे केरळकोकिळकारांनी भरपूर विडंबन केले आहे. परंतु त्याच-बरोबर, ' पात्रांची भाषणे थोडीच आहेत, तथापि कोठे कोठे त्यात मार्मिकता, श्लेष, चातुर्य उत्तम वठविलेले आहे. राण्याचे शेवटचे भाषण, सैनिकाची राज-निष्ठा व दृढनिश्चय उत्तम उठले आहेत ' असे शिफारसपत्रही दिले आहे. शंकर बापूजी मुजूमदारांनी म्हटल्याप्रमाणे, ' अगदी मार्मिकाच्या कसोटीला उतरण्यासारखे डोंगरे यांचे नाटक नसले तरी सामान्य जनसमूहाचे मनोरंजन करण्यास ते योग्य आहे, ' यात शंका नाही.[२१]

या प्रकारच्या नाटकांना चालना देणारी या काळातील अत्यंत महत्त्वाची कृती शिरवळकर-मोडक यांची ' राणा भीमदेव अथवा खरा रजपूत ' ही होय.

आंग्ल नाटककार शेरिडीनच्या ' पिझारो ' या नाटकावरून हे नाटक लिहिले गेले आहे. परंतु त्यातील पात्रे व प्रसंग अशा काही कौशल्याने उभी केली आहेत की, त्यामुळे राजस्तानच्या इतिहासातील एका उज्ज्वल कालखंडाचे रोमहर्षक व चित्तथरारक पर्व डोळ्यांसमोर उभे राहते. राजस्तानच्या इतिहासाचे खरेखुरे अंतरंग या नाटकामधून अतिशय प्रभावी रीतीने प्रगटले आहे. राजपुतांच्या इतिहासातील काही नाममात्र पात्रे घेऊन लिहिलेले हे कल्पनारम्य नाटक आहे, हे सांगितल्याखेरीज लक्षात यावयाचे नाही, इतके ते ऐतिहासिक वातावरणाचा उठाव करणारे व राजपुतांच्या जीवननिष्ठेचा प्रत्यय देणारे आहे. हे नाटक शेरिडीनवरून घेतले आहे हे लक्षात आल्यामुळे व त्यातील राजपूत व्यक्तींच्या उल्लेखावरून राजस्थानी इतिहासाचे अवलोकन केल्यानंतर दिसून येणाऱ्या तफावामुळे, किरातांनी विविधज्ञानविस्तारामध्ये या नाटकावर कमालीची झोड उठविली आहे, परंतु त्यांनाही या नाटकातील प्रभावी संवादांचे व परिणामकारक व्यक्तिचित्रणाचे सामर्थ्य मान्य करावे लागले आहे.[२२]

पल्लेदार, आवेशपूर्ण, आघाताने भरलेल्या आणि वीररसाला पोषक अशा भाषाशैलीचा प्रादुर्भाव या नाटकामुळे मराठी रंगभूमीवर झाला आणि त्याने ऐतिहासिक नाटकांच्या संवादलेखनावर एक प्रकारचे कायमचे शिक्का-मोर्तब केले. त्यातच त्या काळच्या शाहू नगरवासी नाटक मंडळीच्या हाती हे नाटक पडले व गणपतराव जोश्यांसारख्या अलौकिक अभिनेत्याने राणा भीम-देवाचे काम करताना आवाज टीपेला चढवून सारी रंगभूमी दणाणून सोडल्याने ऐतिहासिक नाटकातील वीररसाचा थाट म्हणजे राणा भीमदेवी थाट हे एक समीकरणच होऊन बसले आणि मराठी भाषेत त्याला एका वाक्प्रचाराचे सामर्थ्य प्राप्त झाले.

'राणा भीमदेव अथवा खरा रजपूत' हे नावच मोठे अन्वर्थक आहे. यातील भीमदेवाच्या व्यक्तिमत्त्वात खऱ्या रजपुताची सारी वैशिष्ट्ये ओतप्रोत भरलेली आहेत. त्याचा पराक्रम, त्याचे मित्रप्रेम, त्याचे धाडस, त्याची निःस्वार्थ बुद्धी आणि स्वामिनिष्ठा यांचे प्रत्यंतर त्याच्या प्रत्येक कृतीतून येत राहते. त्याचा मित्र जयसिंह याची उपकथा म्हणजे उत्कट शोकरसाने भरलेली आहे. आपल्या पराक्रमाने मुसलमानांचा पाडाव करणारा, बादशहासमोर प्रगट होऊन त्याला खऱ्या क्षात्रधर्माची जाणीव देणारा आणि बादशहाने अटकेत ठेविलेल्या पद्मिनीची धाडसाने सुटका करणारा भीमदेव मराठी प्रेक्षकांना कमालीचा कुतूहलजनक व प्रेरक वाटल्यास आश्चर्य नाही.

प्रेम, पराक्रम, निष्ठा यांचा आत्यंतिक प्रकर्ष दाखविण्याकडे नाटककारांची प्रवृत्ती, एका उज्ज्वल वीरयुगाचा अनेक प्रसंगांतून उलगडत गेलेला भव्य देखावा आणि गणपतरावांसारख्या अभिनयकुशल गद्य अभिनेत्याच्या हातात हे नाटक पडल्याने, किर्लोस्करांच्या सौभद्र नाटकालाही या नाटकाने कोल्हापूर मुक्कामी कसे निष्प्रभ करून टाकले होते, त्याची हकीकत गणपतराव जोशी यांच्या चरित्रात आढळते. भाऊराव कोल्हटकरांसारखा अलौकिक गाननिपुण व देखणा नट, सौभद्रासारखे किर्लोस्करांचे अवीट गोडीचे नाटक आणि त्यातील सूक्ष्म आणि बहारीचा नर्म शृंगार हे सारे एके दिवशी प्रेक्षकांना खिळून ठेविण्यास समर्थ ठरले नाही. 'रणचंडीचे तांडव करायला तत्पर करणाऱ्या भीमदेवाच्या आवाजाने सुरवात करताच किर्लोस्करांचे थिएटर दुसऱ्या अंकापासून मोकळे होऊ लागून मेघांच्या गडगडाटाशी स्पर्धा करणाऱ्या भीमदेवाची रणोत्साही गर्जना ऐकायला शाहूंच्या थिएटरात प्रेक्षकांची गर्दी उसळू लागली.'[२३] हा सारा या नाटकातील आत्यंतिक पौरुष-प्रधानतेचा परिणाम. तत्कालीन ऐतिहासिक नाटकांतून आढळणारा सामान्य प्रतीचा विनोद, वळेच ओढूनताणून आणलेली स्त्री-पात्रांची भरती आणि संविधानकातील विस्कळितपणा या दोषांपासून हे नाटक अलिप्त आहे. म्हटले तर गुंतागुंतीचे, म्हटले तर साधे अशा प्रकारचे संविधानक, ठसठशीत व्यक्तिचित्रे आणि एतद्देशीय वातावरणाची बेमालूम दिलेली जोड यांमुळे हे नाटक युगप्रवर्तक ठरले तरी, एका 'विशिष्ट रंगभूमीसाठी अवतरलेले नाटक' ही त्याची फार मोठी मर्यादा होय. तो काळ, ते अभिनेते आणि ते प्रेक्षक यांच्याशी एकरूप होऊन गेलेली ही एक वेधक कृती होती. अशा कृतींचे वाङ्मयीन मोल ठरविणे फार कठीण असते. त्यानंतर निर्माण झालेल्या वाङ्मय-निर्मितीवरचा त्यांचा प्रभावी ठसा तेवढा लक्षात घ्यावयाचा असतो. चांगल्या कलाकृतीच्या निकषावर त्यांची परीक्षा करू पाहणे हे अन्याय्यमूलक ठरण्याची शक्यता असते.

राणा भीमदेवानंतर अनंत वामन बरवेकृत 'संगीत उदेपूरचा महाराणा प्रतापसिंह' (१८९५) या नाटकाने रंगभूमीवर आपला प्रभाव दाखविला. बरव्यांच्या साऱ्या नाटकांत हे नाटकच काय ते विशेष यशस्वी ठरले. राणा प्रतापसिंहाच्या स्वातंत्र्यप्रिय व उद्दाम व्यक्तिमत्त्वाचे दर्शन बरव्यांनी चांगल्या रीतीने घडविले आहे. पदे, संवाद, संविधानकरचना या सर्व दृष्टींनी नाटककाराने बऱ्याच कौशल्याने हे नाटक लिहिले आहे. प्रतापसिंहाच्या भाषणातून तत्कालीन जनतेला प्रेरणा मिळेल अशी वाक्ये जागजागी पेरली आहेत आणि शेवटी इतिहासाची पुनरावृत्ती होते हे तात्पर्य मुद्दाम सांगून भारतीय जनतेला स्वातंत्र्यासाठी प्रतापसिंहाच्या मार्गाने जाण्याचा बोध केला आहे. बरव्यांचे 'मातृशिक्षाप्रभाव' हे नाटक बऱ्याच घाईने लिहिलेले दिसते,' असे श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर यांनी म्हटले होते.[२४] तशी घाई या नाटकाच्या रचनेत बरव्यांच्या हातून झालेली दिसत नाही. १८९६ च्या वार्षिक रिपोर्टात वाङ्मयीन व प्रायोगिकदृष्ट्या महत्त्वाचे नाटक म्हणून या कृतीचा न्या. रानड्यांनी उल्लेख केला आहे.[२५]

चारणकविकुलश्रेष्ठ चंद बरदाई याच्या 'पृथ्वीराजरासा' नावाच्या चारण भाषेतील प्रसिद्ध काव्यग्रंथाच्या आधाराने आत्माराम केशवजी द्विवेदी यांनी गुजराथीत पृथ्वीराज चव्हाणाचे संक्षिप्त चरित्र लिहिले. त्यावरून लोकहितवादी यांनी मराठीत लिहिलेले चरित्र 'लोकहितवादी' मासिक पुस्तकातून १८८३ सालीच प्रसिद्ध झाले होते. त्यावरून मराठीत, 'पृथ्वीराज-संयोगिता'—अनंत नारायण भागवत (१८९६); 'संगीत पृथ्वीराज संयोगिता नाटक अथवा स्वराष्ट्र-साम्राज्य-चैतन्याचा परराष्ट्रकायाप्रवेशारंभ'—गणेश धोंडदेव काणे (१९०५) आणि 'खरा रजपूत पृथ्वीराज चव्हाण अर्थात शब्दवेधशरसंधान नाटक'—शंकर सिताराम चिटणीस (१९०६), ही एकापाठोपाठ एक अशी तीन नाटके लिहिली गेली.

या तिन्ही नाटकांत भागवतांचीच कृती काय ती उल्लेखनीय आहे आणि या कृतीस दक्षिणा प्राईझ कमिटीने बक्षीस देऊन तिचा गौरव केला आहे. सरळ साधे संविधानक, पृथ्वीराज—जयचंद यांच्या वैराच्या पार्श्वभूमीवर उभे केलेले पृथ्वीराज-संयोगिता यांच्या उत्कट प्रेमाचे चित्रण आणि तत्कालीन भडक शृंगाराच्या किंवा संगीताच्या आहारी न जाण्याचा नाटककाराचा बाणा हे याचे विशेष होत. नाटकात फक्त १४ पात्रे असून संपूर्ण नाटक गद्यात लिहून अनौचित्याचे अनेक प्रकारचे दोष नाटककाराने टाळले आहेत. काणे आणि चिटणीस यांनी पृथ्वीराजाच्या विलक्षण नाट्यपूर्ण व शोकपर्यवसायी हौतात्म्याची पृथ्वीराजरासातील कथा नाटकासाठी निवडली आहे. काणे यांनी आपले

नाटक शक्य तितके उपदेशपर करण्याचा प्रयत्न केला आहे. पृथ्वीराजाच्या हातून सात वेळा जीवदान मिळालेल्या शहाबुद्दीन घोरीच्या हाती फितुरीमुळे व दुर्दैवाने पृथ्वीराज सापडतो, तेव्हा त्याचे डोळे फोडण्यात येतात. आंधळा पृथ्वीराज तशाही अवस्थेत शब्दवेधशरसंधान करू शकतो, असे चांदभाटाने म्हटल्यावरून बादशहा तशी तयारी करतो. काणे यांच्या नाटकात अशा अवस्थेत हाती धनुष्य-बाण घेऊन उभा असलेला पृथ्वीराज देशाच्या भवितव्यासंबंधाने दीर्घ भाषण ठोकतो. आपल्या निधनाबरोबर स्वराष्ट्रसाम्राज्यचैतन्याचा परकायप्रवेश समारंभ झाला, हा या दीर्घ भाषणाचा मथितार्थ. त्याच अर्थाने आवेशपूर्ण पदही तो म्हणतो आणि बादशहाच्या आवाजाच्या रोखाने निशाण धरून त्यास ठार मारतो. शेवटी एकमेकास तरवारी मारून तो व चांदभाट ठार मरतात. पृथ्वीराजाच्या या दीर्घ भाषणामुळेच ह्या नाटकाच्या प्रयोगास बंदी करण्यात आली व नाटक जप्त करण्यात आले.

चिटणिसांच्या नाटकातही हाच कथाभाग आहे. परंतु नाटकातील मुसलमान पात्रांच्या तोंडी अबदुल्ल रहिमान वल्लद दादूमिया दिवाण यांच्या मदतीने त्यांनी ठायीठायी उर्दू भाषेचा थाट उडवून दिला आहे. शेवटच्या प्रवेशात मूळ चारण भाषेतील पदरचनेचा उपयोग करून घेतला आहे. अर्थातच लोकहितवादींच्या चरित्रातील मूळ अवतरणांचाच त्याने उपयोग केला आहे हे येथे सांगितले पाहिजे.

काणे व चिटणीस यांची ही दोन्ही नाटके सामान्य आहेत. लोकहित-वादींच्या संक्षिप्त चरित्राखेरीज त्यांनी दुसरे कांही रजपूत इतिहासाचे साहित्य पाहिलेले दिसत नाही. भागवतांनी लोकहितवादीशिवाय एकदोन इंग्लिश पुस्तकाचा आधार घेतल्याचे प्रस्तावनेत नमूद केले आहे. ही एकदोन पुस्तके म्हणजे टॉड व फॉर्ब्स यांची होत. फॉर्ब्ससाहेबाने राजस्तानी रासमाला इंग्रजीत संपादिली आहे. तिच्या आधारे किरातांनी ‘ संगीत राणा जगदेव ’ नाटक १९०२ साली लिहिले. सुरतेस मौर्वी नाटक मंडळीचे ‘ जगदेव परमार ’ हे नाटक पाहण्याचा किरातांना योग आला. ह्या नाटकाने गुर्जर रंगभूमी वेडावून गेली होती. हे पाहून मराठीतही तसे काही घडेल या अपेक्षेने किरातांनी हे नाटक लिहिले. पण तसे काही घडले नाही. किरातांनंतर पौराणिक नाटक मंडळ्यांसाठी स. के. जोगळेगर यांनी ‘ साग्रसंगीत मात्सर्यप्रभाव अथवा जगदेव नाटक ’ व ‘ साग्रसंगीत प्रेमातिरेक नाटक अथवा राणी संयोगिता ’ ही नाटके १९१५–१७ च्या सुमारास लिहिली. ती पूर्णपणे पौराणिक नाटकाच्या धर्तीवर आहेत. याच सुमारास ‘ कट्टा राजनिष्ठ देशभक्त राठोडवीर दुर्गादास ’ तात्या नेमिनाथ पांगळ (१९१६) व ‘ मेवाडचा

अधःपात ' यशोदासुत (१९१८) ही दोन नाटके वंगीय नाटककार द्विजेंद्रलाल राय यांच्या बंगाली नाटकांवरून मराठीत रूपांतरित झालेली आहेत.

नारायणराव पेशव्यांच्या वधावरील नाटकांतच काय ते आनंदीबाईसारख्या स्त्रीचित्रणाला प्राधान्य होते. मराठ्यांच्या इतिहासातील कथाप्रसंगांवर आधारलेल्या इतर नाटकांमधून स्त्रीचित्रणाला फारसा वाव नव्हता. इतिहासातील महत्त्वाच्या व्यक्तींचे गृहजीवन दाखविण्यासाठी ही स्त्रीपात्रे रंगभूमीवर अवतरत असली तरीं त्यांचा एक हास्यास्पद असा साचाच बनून गेला होता.[२७] ज्या बखरींच्या आधाराने ही नाटके लिहिली जात होती, त्या बखरींमधून शिवाजी, बाजीराव, माधवराव, नारायणराव, सवाई माधवराव किंवा संभाजी यांच्या कौटुंबिक जीवनाचे चित्रण जवळजवळ काहीही नव्हते. त्यामुळे त्यांच्या स्त्रियांची चित्रणे करताना मराठी नाटककारांची विलक्षण कुचंबणा होत असे. राजस्तानी इतिहासातील अनेक प्रसंगांतून या स्त्रियांना प्राधान्य होते. राजपूत स्त्रीचे सौंदर्य आणि पातिव्रत्य यांची अनेकानेक उदात्त व प्रेरक वर्णने टॉडमुळे उपलब्ध झाली होती. तिचे उत्कट पतिप्रेम, क्षात्रधर्माबद्दलची परमावधीची निष्ठा आणि तिच्यावर कोसळलेल्या विलक्षण प्रसंगी तिने दाखविलेले आर्यस्त्रीचे तेज कमालीचे प्रेरक होते. त्यामुळे राजस्तानी रासमालेवर आधारलेली बरीच स्त्रीप्रधान नाटके या कालखंडात लिहिली गेली.

' संगीत पद्मिनी '—शामराव नारायण भेंडे (१८९४); ' वीरांगना राणी संयोगिता '—रामचंद्र यशवंत केसकर (१९०१): ' संगीत वीरदयिता '—सीताराम दामोदर गोंधळेकर (१९०२); ' कृष्णाकुमारी '—बापू नरसिंह भावे (१९०२); ' देवी पद्मिनी '—विश्वनाथ भास्कर फडके (१९०३); ' कुमारसिंह कालिंदी नाटक '—सखाराम कृष्ण पांगारकर (१९०५); ' संगीत राणकदेवी '—नारायण आत्माराम कदम (१९०६); ' पन्नारत्न अथवा दिव्य राजनिष्ठा '—वासुदेव रंगनाथ शिरवळकर (१९१३); ' कृष्णाकुमारी नाटक '—बळवंत हरी पंडित (१९१४) इत्यादी नाटकांचा या दृष्टीने निर्देश करता येईल. विविधज्ञानविस्ताराच्या २४ व्या पुस्तकात ना. म. समर्थ यांचे ' कृष्णाकुमारी नाटक ' क्रमशः प्रसिद्ध होत होते परंतु ते पूर्ण झालेले दिसत नाही.

यांतील शिरवळकरांचे नाटकच काय ते महत्त्वाचे ठरेल. बाकी इतर सर्व अगदी सामान्य वाटतात. भावे यांचे कृष्णाकुमारी नाटक वंग साहित्यिक मायकेल मधुसूदन दत्त यांच्यावरून घेतले आहे, तर पांगारकरांचे ' कादंबरी कल्पद्रुमा ' तील ' वीरेंद्रवीर अथवा कटोराभर रक्त ' या कादंबरीच्या आधारे लिहिले आहे.[२८] केसकर, फडके, गोंधळेकर यांची नाटके यांपूर्वी लिहिल्या गेलेल्या

प्रख्यात विषयांवरचीच (पृथ्वीराज- संयोगिता, भीमसिंग-पद्मिनी, राणा जगदेव) आहेत. फक्त ह्या नाटकांमधून स्त्रीपात्रांना प्राधान्य दिले आहे इतकेच. केसकरांनी पृथ्वीराजाचा मृत्यू चांद्भाटाप्रमाणे वर्णिला नसून तो घोरीच्या सैन्याकडून मारला जातो असे दाखविले आहे. भेंडयांच्या नाटकातील शौचविधीच्या दृश्यामुळे त्या काळी बरीच टीका झाली होती.

शिरवळकरांचे नाटक त्यांच्या ' राणा भीमदेवा 'च्या पठडीतील आहे. पन्नादाईच्या राजनिष्ठेची ही करुणगंभीर व उदात्तकथा शिरवळकरांनी ' राणा भीमदेव ' इतक्याच समर्थपणे उभी केली आहे. डॉ. रामकृष्ण गोपाळ भांडारकर यांनी म्हटल्याप्रमाणे, ' पात्रांची भाषणे जोरदार आहेत आणि ज्या पात्राचा जो स्वभाव त्यास शोभणारी अशी आहेत. ' [२९]

१९ व्या शतकाची शेवटची १०–१५ वर्षे आणि विसाव्या शतकातील सुरुवातीची दहा–पंधरा वर्षे हा काळ ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयाच्या विस्ताराचा आहे. शिवकाल, पेशवेकाल, राजस्तानी इतिहास, संतचरित्रात्मक नाटके यांजबरोबर इतरही छोटयामोठ्या ऐतिहासिक विषयांवर बरीच नाटके लिहिली गेली आहेत. कल्पनारम्य ऐतिहासिक नाटकांचाही याच वेळी सुकाळ झालेला दिसतो. त्यांतली कित्येक नाटके नाममात्र ऐतिहासिक असून काही तर कोणत्याही प्रकारे ऐतिहासिक नसल्याने केवळ नावांवरून गेल्यास फसगत होण्याचीच शक्यता आहे. सूचिकार दात्यांसारख्या साक्षेपी गृहस्थाचीही नावांमुळे अशी फसगत झाली आहे. धामणस्करांचे ' संगीत चंद्रकान्त वसुंधरा अथवा अल्लाउद्दीन नाटक ' त्यांनी ऐतिहासिक नाटकांत नोंदले आहे. वास्तविक ते अल्लाउद्दीन व जादूचा दिवा या विषयावरचे काल्पनिक नाटक आहे. दात्यांनी ' ऐतिहासिक नाटक ' या विषयात नोंदलेली, ' महाराणा प्रतापसिंह विजयनगरचा राजपुत्र '–गोविंद कृष्ण टिळक (१८९०) व ' संगीत माधवविजय नाटक '–गंगाधर गणेश जोशी (१९०५) ही दोन्ही नाटके संपूर्ण काल्पनिक आहेत. त्यांचा इतिहासाशी कसलाही संबंध नाही.

या उलट दातेसूचीत ' सामाजिक नाटकां 'त नोंदविलेल्या (१) विद्याधर वामन भिडेकृत ' बिल्वकनाथ-एक वैरागी ' (१८८८); (२) भास्कर बल्लाळ निमकरकृत ' जयसिंगराव नाटक ' (१८८९); (३) बाळकृष्ण दिनकर वैद्य कल्याणकरकृत ' शूर–स्त्री–प्रभाव नाटक ' (१९०१)–या तीन नाटकांपैकी निमकरांच्या नाटकात दादासाहेब, रामशास्त्री व गोपिकाबाई अशी नावे असली तरी ती फसवी असून नाटक संपूर्ण काल्पनिक असले तरी राजा, राणी, कटकारस्थाने यांनी हे नाटक युक्त असल्याने या नाटकास सामाजिक म्हणता यावयाचे

नाही. भिडयांच्या नाटकामध्ये दुसऱ्या बाजीरावाच्या कारकीर्दीतील अंदाधुंदीचे व बदफैलीचे प्रकार वर्णिण्यासाठी एका कुटुंबावर कोसळलेला विपरीत प्रसंगांची मालिका दाखविली आहे व शेवटच्या प्रवेशात दुसरा बाजीराव दाखविला आहे व तो न्यायी व दयाशील दाखविला आहे ! वैद्यांच्या नाटकातील कथानकाचा काळ सोनपत-पानपतच्या लढाईनंतरचा असून, 'या भयंकर कालात रजपूत लोक, मराठे लोक आणि यवन लोक यांची स्थिती कशी होती, त्या वेळेस लोकांचे विचार काय होते, त्यांनी तो काल कसा घालविला' हे या नाटकात दाखविल्याचे प्रस्तावनेत म्हटले आहे. सातारा येथील छत्रपती (!), त्यांचे सरदार व सेवक अशी पात्रे असून कथानकाचा बव्हंश भाग उदेपूर येथे घडतो व शेवटी दिल्लीचा बादशहा व त्याचे सरदारही आहेत. अर्थातच त्यांचा इतिहासाशी कसलाही संबंध नाही. नाटक मात्र कुठल्याही राजपूत रासमालेतील कथानकांवर आधारलेल्या नाटकांत बेमालूम खपून जावे, असे आहे. म्हणजे ही तिन्ही नाटके कल्पनारम्य ऐतिहासिक नाटकांच्या परंपरेतील असल्याने ती 'ऐतिहासिक' विषयात नोंदविणे अवश्य आहे.

परिचित किंवा ऐतिहासिक घटनांशिवाय अगदी कोपऱ्यातले ऐतिहासिक प्रसंग निवडून त्यांवर या काळात नाटके लिहिली गेली आहेत. उदाहरणार्थ, भास्कर हरी पटवर्धन यांच्या 'रणसिंह बकुळा अथवा प्राचीन राज्यक्रांतीचे चित्र' (१८९३) या नाटकात गांजणाऱ्या, दारुड्या राजापासून जनतेला मुक्त करून नायक रणसिंह प्रजासत्ताक राज्य स्थापण्याचा दरबार भरवितो या अर्थाचे प्राचीन राज्यक्रांतीचे चित्र रेखाटले आहे. वासुदेव पुरुषोत्तम साठे यांनी, 'विजयदुर्ग अथवा गर्व विलासित' (१९०५) या नाटकात रोमच्या इतिहासातील एक अद्भुत प्रसंग रंगविला आहे. किरातांनी, 'विजयनगरचा डळमळीत राजमुकुट' (१९०१) हे तालीकोटच्या वीर रामराज्याच्या कारकीर्दीच्या सुरवातीचे चित्रण आहे. भोज तिरुमलकडून त्याचा पुतण्या राजपुत्र कृष्णराय याचा वध आणि रामराजाच्या मुत्सद्दीगिरीने तिरुमल रायाचा शेवट यामध्ये वर्णिला आहे. नाटक अभ्यासपूर्ण असून केवळ वाचनासाठी लिहिले आहे. 'आप्पासाहेब नाटक अथवा श्रीमंत परसोजी भोसले ऊर्फ बाळासाहेब यांचा मृत्यू' या गोपाळ राजाराम रंगनाथ लिखित (१८८९) नाटकात, नागपूरचा चवथा राजा परसोजी ऊर्फ बाळासाहेब भोसले आंधळा व पंगू असल्याने त्याचा चुलत भाऊ आप्पासाहेब महत्त्वाकांक्षेने प्रेरित होऊन, बाळासाहेब व त्याचे नातेवाईक यांस अटकेत टाकून त्यांचा अनन्वित छळ करतो. त्याने धक्का बसून बाळासाहेबांचा वेडेपणात मृत्यू होतो आणि त्याची पत्नी काशीबाई सती जाते असा विषय आहे. शेवटचे सतीचे दृश्य थोरले माधवराव नाटकाच्या धर्तीवर आहे. 'चंपा नाटक किंवा नरगुंदकर व टिपू सुलतान

यांची लढाई' (१८९१) हे बळवंत रघुनाथ लिमये नरगुंदकर यांचे नाटक टिपू सुलतानशी नरगुंदच्या संस्थानिकांपैकी एका पराक्रमी पुरुषाने केलेल्या लढाईचे व संस्थानिकांचे शौर्य, धैर्य, स्वाभिमान व तो रक्षण करण्याची पद्धत यांचे अत्यंत विस्ताराने वर्णन आहे. नाटकाचे अंक ७ असून १७७ पृष्ठे आहेत. बडोद्याचे विष्णू धोंडदेव कर्वे यांनी लिहिलेले 'शूरवीर रामराव घोरपडे' (१८९६) हे नाटक बरेच आटोपशीर व चटकदार आहे. घोरपड्यांच्या घराण्यातील बाबासाहेब घोरपडे यांनी रामराव नावाच्या पाळलेल्या हुशार मुलास दत्तक घेतल्यामुळे चिडून जाऊन त्याचा पुतण्या यशवंतराव टिपू सुलतानाशी संगनमत करतो. त्याच्या फौजेनिशी घोरपड्यावर चढाई करून बाबासाहेबाचा वध करतो व रामरावाची बायको हंसा हिला अटकेत ठेवतो. माधवराव पेशव्यांच्या साहाय्याने रामराव टिपूशी झुंज घेऊन हंसाबाईची सुटका करतो. रामराव, टिपू सुलतान, माधवराव व रमाबाई व टिपूची लवंडी फतिमा ही पात्रे येथे विशेष महत्त्वाची आहेत. शांत, सौम्य, अन्यायाबद्दल कणव असलेल्या रमाबाईच्या आग्रहामुळे माधवराव रामरावास मदत करतो. बडोद्याचे बाउंडरी सेटलमेंट ऑफिसर बाबूराव रावजीराव चव्हाण यांनी आपल्या अभिप्रायात 'घोरपड्यांच्या इतिहासाशी संबंध कितपत आहे याची' शंका व्यक्त केली आहे. ती रास्त आहे. कीर्तन्यांच्या नाटकाच्या प्रभावामुळे माधवराव-रमाबाई ही व्यक्तिचित्रे येथे नाटककाराने आणली आहेत हे स्पष्ट आहे. रामराव घोरपडे आपल्या बायकोला एक 'गोड साखरेचा' मागतो. बाबासाहेब घोरपड्यांच्या खुनाने अस्वस्थ झालेला माधवराव दरबारास जाण्यास निघतो त्या वेळचे हे वर्णन पहा.

> माधवराव—(उठून) रजा घेतो बरे. पण एक!
>
> रमा—जा गडे! ही काय मेली थट्टा! वेळ नाही अवेळ नाही!
>
> माधव—ह्याला का वेळ अवेळ पहावी लागते? (मुका घेतो)
>
> रमा—अखेर आपले म्हणणे खरे करावयाचे!

जनरल वेलस्लीच्या साहाय्याने टिपू सुलतानचा वध करणारा धोंडी वाघ उन्मत्त होऊन कर्नाटकात धुमाकूळ घालू लागला. त्याचा निःपात करण्यासाठी वेलस्ली आणि मराठा सेनापती बापू गोखले यांनी केलेल्या मोहिमेचे वर्णन 'वृंदा' नाटक लिहिणाऱ्या विष्णू लक्ष्मण काळे यांनी 'धोंडजी वाघ आणि बापू गोखल्यांची प्रतिज्ञा' (१९१६) या दोन अंकी छोट्या नाटकातून केले आहे. ह्या नाटकातील वेलस्ली इंग्रजी बोलतो. नाटक अगदी किरकोळ आहे. मात्र याच विषयावर १८८९ साली लिहिलेले चिकोडीच्या 'ग्रंथरत्नाकरा'तून प्रसिद्ध झालेले कृष्णाजी आबाजी गुरव यांचे 'निश्चयाची बांगडी व निश्चयाचीच पगडी'

हे नाटक मनोवेधक आहे. मातलेल्या धोंडी वाघावर, धोंडोपंतदादा गोखले पेशव्याच्या आज्ञेने चालून जातात. त्या वेळी धोंडी कपटाने दादा गोखल्यांचा वध करतो, दातांनी कंठ फोडून रक्त पितो आणि मान कापून भाल्याच्या टोकावर घेतो. बरोबर असलेले धोंडोपंतदादांचे पुत्र दादा, अप्पा व पुतण्या बापू गोखले ही दुर्दैवाची हकीगत सांगण्यास घरी येतात. त्या वेळी धोंडोपंतांची पत्नी लक्ष्मीबाई बापूची निर्भर्त्सना करते ती 'भाऊसाहेबांच्या बखरी' तील दत्ताजी शिंद्यांच्या मृत्यूनंतर त्याची पत्नी, आपला पुतण्या जनकोजी शिंदे याची निर्भर्त्सना करते त्या धर्तीवर! ही लक्ष्मीबाई मोठी करारी आणि कर्तबगार स्त्री दिसते. तिच्या निर्भर्त्सनेने अंतर्यामी दुखावलेला बापू धोंडीचा वध केल्यानंतरच तुझ्या हातून पागोटे घालवीन अशी प्रतिज्ञा करतो व रणांगणात धोंडीला गाठून त्याचा प्राण घेतो. बापूने आणलेले धोंडीचे शीर लक्ष्मीबाई लाथेने तुडविते, दगडाने ठेचते आणि त्याच्या चेहऱ्यावर थुंकून कृतकृत्यतेच्या भावनेने सती जाते. मराठ्यांच्या आणि मुसलमानांच्या रणनीतीवर नाटककाराने केलेले भाष्य लक्षात राहाण्यासारखे केले आहे. कढी-भात खाणारी, श्राद्धे झोडणारी बामणं म्हणून गोखल्यांचा उपहास करणारा धोंडी बापूच्या हाती सापडतो, तेव्हा म्हणतो—

'तुझ्या दादानं (चुलत्यानं) मनात न आणता तीन वेळा मला सोडून दिलं. सावनूरच्या लढाईत त्यानं माझी कत्तल केली असती तर त्याचा सूड उगविण्यासाठी मला मुसलमान व्हावं लागलं नसतं. तुम्ही ब्राह्मणं कितीही जरी शूर असलात, तरी दया हा उपजत धर्म तुमच्यातून नाहीसा व्हायचा नाही. तू जरी आता मला सोडलंस तरी मी दादाप्रमाणे तुझे उपकार फेडीन.' धोंडीची मान उतरविल्यावर बापू म्हणतो—

'या लोकांना वाटतं, ब्राह्मण म्हणजे अगदी पोकळ, तोंडपाटिलकी करणारे, कानावर लेखणी ठेवणारे, हांजी हांजी करून पोट भरणारे. पण या लोकांना असं समजत नाही की, दयाशीलपणा हा जो त्यांचा धर्म त्यास अनुसरून वागण्याकडे त्यांचा कल असल्यामुळे ते तसे दिसतात व तसे आहेतही. पण निकरावर आल्यावर बारसं आणि बारावं एकाच थाळ्यात करण्यास व करविण्यास ते कमी करणार नाहीत.'

या नाटकातला धोंडी तामसी तशीच लक्ष्मीबाईही तामसीच. बापू गोखले धोंडीच्या नरडीचा घोट घ्यावयास जातो त्या वेळी ब्राह्मण म्हणून त्याचा सहकारी तसे करू देत नाही, हे वर्णन नाटककाराला 'पेशवे बखरी'वरून सुचले आहे. 'पेशवे बखरी'त पानिपतच्या पराभवानंतर चवताळलेला राघोबा सैन्य घेऊन उत्तरेत जातो आणि अहमदशहा अब्दालीचा रेच उतरवून त्याच्या नरडीचा

घोट घ्यावयास जातो, त्या वेळी रणजितसिंग त्यास ब्राह्मण म्हणून हे कृत्य करू देत नाही असे वर्णन आहे. या घटनेवर मराठीत, 'भीमकर्म राघोबा अथवा पानिपतचा सोबदला'–गणेश दौलत गडकरी (१८९७); 'गिलच्यांचा सूड अर्थात पानिपतचा सोबदला'–वासुदेव नारायण (१९००) व 'अटकेचा झेंडा'–महादेव नारायण कवडे (१९०६) ही तीन नाटके लिहिली गेली आहेत. पानिपतच्या पराभवामुळे चवताळलेल्या रघुनाथरावाच्या आडदांड व्यक्तिमत्त्वाचे वर्णन करताना पहिल्या दोन्ही नाटकांतून भाषाही त्याला शोभेशी तशीच आडदांड वापरली आहे. तिसऱ्या नाटकामध्ये पहिल्या अंकात 'भाऊसाहेबाच्या बखरी'चा उपयोग करून घेतला आहे व पुढच्या अंकापासून बादशहाच्या हाती सापडलेल्या यशवंतराव पवाराची सून सगुणा हिच्यावर बाजवी-पेक्षा अधिक भर दिला आहे. तिच्यासाठी उल्लू झालेल्या बादशहाचे चित्र रेखाटून ठराविक पद्धतीचा विनोद निर्माण केला आहे. वेषांतर करून पतीची सुटका करण्यास झटणारी सगुणा ही या नाटकाची नायिका आहे. तिसऱ्या अंकात राघोबाला पिशाचे भेटतात हे दृश्य शेक्सपियरवरून घेतलेले आहे.

'पेशवे बखरी'तील राघोबाबद्दलचे हे वर्णन म्हणजे बखरकाराचे केवळ एका भावडे कल्पनाचित्र आहे. मूळ कल्पनेवर नाटकरूपी इमला उभा करताना तिन्ही नाटककारांनी आणखी आपल्या पदरची अनेक काल्पनिक वर्णने टाकून अनेक विसंगती निर्माण केल्या आहेत. त्यांपैकी वासुदेव नारायणांचे नाटक बरेच लोकप्रिय दिसते. १९०९ पर्यंत त्याच्या तीन आवृत्त्या प्रसिद्ध झाल्या आहेत.

'भाऊसाहेबांची बखर' व 'पेशव्यांची बखर' या दोन बखरींच्या प्रसिद्धीनंतर पानिपतविषयक व दुसऱ्या बाजीरावाच्या नादानपणाचे वर्णन करणारी काही चांगली नाटके प्रसिद्ध झालेली आहेत[३०]. त्यांमध्ये शिरवळकरांच्या 'अस्मानी सुलतानी अथवा पानपतचा मुकाबला' (१८९५) ह्या नाटकाचा 'राणा भीमदेवा'नंतर रंगभूमीवर आलेल्या परिणामकारक गद्य नाटकांत समावेश होतो. 'भाऊसाहेबांच्या बखरी'चे हे एक उत्कृष्ट नाट्यीकरण होय आणि शिरवळकरांच्या सराईत हाताने ते चांगल्या रीतीने साकारलेले आहे. भाऊ बखरीतील बहुतेक सारी ऐतिहासिक व्यक्तिचित्रे या नाटकात बखरीतील आशय कायम ठेवून उभी केली आहेत. बखरीतील भाषेचा इतका चांगला उपयोग मराठी नाट्यवाङ्मयात येथे झाल्याचे दिसून येईल. 'राणा भीमदेवी' आवेशही जोडीला आहेच.

किरातांचे 'पानिपतचा दुर्दैवी मोहरा अथवा पानिपतचे तुमुल रणकंदन' (१८९८) हें नाटक नाटककाराच्या व्यासंगाचा प्रत्यय देणारे परंतु त्यांच्या

सान्याच नाटकाप्रमाणे प्रयोगक्षम नसून पुस्तकीप्रकृतीचे आहे. त्याचा आकार (मोठ्या आकाराची २०८ पृष्ठे) पाहूनच नाटककाराच्या अव्यावहारिक दृष्टीची कल्पना येते. हे नाटक लिहिताना जितके धोरण व काळजी घेतलेली आहे, तितके घेणारे लोक, अलीकडच्या पुस्तककर्त्यांच्या मालिकेत फारच थोडे आढळतील'[31] किंवा 'ऐतिहासिक नाटक शेक्सपियरच्या धर्तीवर कसे लिहावे याचा हा पहिलाच नमुना म्हटले तरी चालेल. यात पुष्कळच मार्मिकता आहे. आणि त्यावरून मराठी पुस्तकांमध्ये एका उत्तम ऐतिहासिक नाटकाची भर घातली आहे'[32] असा गुणगौरव किरातांच्या वाट्याला या नाटकामुळे आला असला तरी याच गौरवपर लेखात लांबटपणा व दीर्घसूत्रीपणा, लांबच लांब प्रवेश व भाषणे यांमुळे ते लोकांचे मनोरंजन कितपत करील ह्याचा मोठाच संशय आहे.' या शब्दांत किरातांच्या दोषांची स्पष्ट कल्पना दिली आहे.[33] त्याचा प्रत्ययही लगेच येऊन चुकला. शाहूनगरवासीने हे नाटक बसविले होते; परंतु ते चालले नाही. बुधवारावरी गेलेल्या नाटकांपुढेही निष्प्रभ ठरले.

ह्या दोन नाटकांपुढे याच विषयावर लिहिलेले गोविंद आप्पाजी गुते यांचे 'खाशाची आहुती अथवा नरवीर सदाशिव नाटक' (१९०४) केवळ उल्लेख करण्याच्याच पात्रतेचे आहे, असे म्हटले पाहिजे. 'पाटीलबाबा अर्थात महादजी शिंदे' हे ल. ना. जोशी यांचे नाटकही (१८९७) असेच केवळ उल्लेख करून सोडून देण्यासारखे आहे.

दुसऱ्या बाजीरावाच्या पुण्याच्या कारकीर्दीची व त्याच्या नादानीची साक्षात चित्रे उभी करणारी 'अनाचार दुष्परिपाक अथवा धाकटे बाजीराव पेशवे यांची राज्यच्युती'–हरी आप्पाजी दीक्षित (१८८८), व 'रावबाजी अथवा महाराष्ट्राचे दुर्दैव !'–अनंत नारायण भागवत (१९०१) ही दोन्ही नाटके एकापेक्षा एक सरस आहेत. दोन्ही नाटके एकाच विषयावर आणि एकाच कालखंडावर लिहिली गेली असली तरी दुसरे नाटक पहिल्याचे केवळ अनुकरण नाही. त्याची बैठक पहिल्यापेक्षा संपूर्णपणे निराळी आहे. दीक्षितांच्या नाटकामध्ये दुसऱ्या बाजीरावकालीन राजकीय परिस्थितीवर अधिक भर आहे. इंग्रज रेसिडेंट एल्फिन्स्टन याच्या मुत्सद्देगिरीपुढे सबंध पेशवेकालीन शहाणपण कसे लंगडे पडत जाते आणि दुसऱ्या बाजीरावाच्या अनाचाराच्या व नामर्दीच्या नादानीमुळे त्याला शेवटी राज्यच्युत व्हावे लागते. एल्फिन्स्टनपुढे पुराणिकबोवांची पोपटपंची, मुत्सद्यांची लटपट आणि बाळाजी नातूचा कारस्थानीपणा हे सारे काही उघडे पडते.. इंग्रज राजनीतीच्या सामर्थ्याचा कुणालाच अंदाज येत नाही, आणि मराठी राज्य व्यभिचारापायी व दांभिकपणापायी रसातळाला जाते. दीक्षितांचा हा 'अनाचार दुष्परिपाक' भेदक आणि अस्वस्थ करणारा आहे. विशेषतः अन्याबा

अनु. क्र. ६५३२८ ... ३१.३.५२
ग्रंथ क्र. ...२९२८०

रहातेकर, सीता शेंडी, बया दातारीण, ताई पेठीण व उमा फडकीण या बाजीरावाच्या उनाड स्नेह्यांच्या सान्निध्यातील त्याचा मूर्ख भंपकपणा दाखविणारे या नाटकातील प्रसंग उठून दिसतात. हेच प्रसंग भागवतांच्या नाटकात विशेष कौशल्याने व उपहासपर लेखणीने विस्ताराने रंगविल्यामुळे ते चांगलेच लक्षात राहतात. गंगाधरशास्त्र्यांच्या खुनानंतरची बाजीरावाच्या कारकीर्दीची दोन-अडीच वर्षे दीक्षितांनी नाटकासाठी निवडली आहेत, तर त्रिंबकजी डेंगळ्याच्या साहाय्याने बाजीरावाने गंगाधर शास्त्र्याचा खून करविला येथपर्यंतचे बाजीरावाच्या जीवनाचे पर्व भागवतांनी उभे केले आहे. बाजीरावाच्या राज्यातील अंदाधुंदी आणि त्रिंबकजीची हम करसो कायद्याची दंडेली यावर या नाटकात भर आहे. शास्त्र्याच्या प्रकरणातील पुणे व बडोदा गॅझेटिअर्सचा भागवतांनी उपयोग करून घेतला आहे.

दीक्षितांचा नाट्यलेखनाचा हा पहिला प्रयत्न असूनही तो चांगलाच यशस्वी झाला आहे. भागवतांची कृती त्यांच्या आतापर्यंतच्या कीर्तीस केवळ साजेशीच नव्हे तर त्यांच्या साऱ्या कृतींत उजवी ठरावी अशा प्रकारची आहे.

मराठी ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयाचा पहिल्या ५०–५५ वर्षांतील जोम व त्यातील विविधता प्रामुख्याने नजरेत भरण्यासारखी आहे. शिवकालीन, पेशकालीन, मध्ययुगीन रजपूतकालीन, अव्वल इंग्रजीतील अनेक प्रकारच्या ऐतिहासिक वीरपुरुषांच्या, आर्यस्त्रियांच्या चरित्रांवर, व त्या काळातील महत्त्वाच्या ऐतिहासिक घटनांवर विपुल नाटके या काळात लिहिली गेली आहेत. कल्पनारम्य ऐतिहासिक नाटकेही बरीच आहेत. शेक्सपियरच्या उत्तमोत्तम नाट्यकृतींची रूपांतरे प्रसिद्ध होऊन त्यांतील कित्येक रंगभूमीवर यशस्वी ठरली आहेत. रंगभूमीसाठी मुद्दाम लिहिलेली, केवळ पुस्तकी जिज्ञासेने आणि हौस म्हणून लिहिलेली, असे त्यांचे वर्गीकरण करता येईल. बहुतेक नाटकांच्या प्रस्तावनांतून नाटककारांनी आपल्या नाट्यलेखनातील अनभिज्ञतेचा हटकून उल्लेख केलेला आढळतो. नाट्यमाला, नाट्यकला, नाट्यसंग्रह, नाट्यकथार्णव, राजहंस, नाट्यकथावली, नाटकी, ग्रंथरत्नाकर, कादंबरीसंग्रह, ऐतिहासिक नाटकमाला, ऐतिहासिक नाट्यकथावली, खरा प्रकार, विद्याविनोद, विविधज्ञानविस्तार इत्यादी नियतकालिकांचा उदय १८८० च्या कालखंडात झाला. त्यांनी ऐतिहासिक नाट्यलेखनास व त्यांच्या प्रसिद्धीस मोठे उत्तेजन दिले. भिलवडीकर, किरात, अनंत नारायण भागवत, कृष्णाजी आबाजी गुरुजी, खाडिलकर, पंडित इत्यादिकांच्या पहिल्यापहिल्या नाट्यकृती या नियतकालिकांतूनच प्रसिद्ध झाल्या आहेत. एकंदरीत मराठी ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयाचा हा विस्ताराचा कालखंड होय.

न्या. रानडे यांनी म्हटल्याप्रमाणे, 'अनेक वर्षांच्या परंपरेने सिद्ध झालेल्या पाश्चात्य नाट्यवाङ्मयाशी या कालखंडातील वाङ्मयाची तुलना करणे

योग्य होणार नाही '[34] हे जरी खरे असले आणि त्या मानाने अल्पावधीत या वाङ्मयाने बरीच घोडदौड केलेली आढळली तरी, त्याच्या समग्र अवलोकनानंतर मनामध्ये फार मोठे असमाधान दाटून येते असे स्पष्टपणे सांगितले पाहिजे.

पहिली गोष्ट म्हणजे या काळातील ऐतिहासिक चिकित्सेचा अभाव. कीर्तन्यांनी आपले पहिले नाटक लिहिले त्या वेळी फारच थोडी व तुटपुंजी ऐतिहासिक साधने–तीही बहुधा इंग्रजांनी दोषैक दृष्टीने लिहिलेल्या किरकोळ इतिहासांची–उपलब्ध होती. आणि बखरीसारखे वाङ्मय मागच्या काळात लिहिले गेले आहे याची जाणीवही फार थोड्यांना होती. काव्येतिहाससंग्रहात ऐतिहासिक बखरी व पत्रे इत्यादी साधने प्रसिद्ध होऊ लागल्यानंतर दादोबा पांडुरंग व डॉ. रा. गो. भांडारकर यांच्या त्याबद्दलच्या प्रतिक्रिया पाहण्यासारख्या आहेत. [35] नवीन विद्वानांच्या मनात मराठ्यांच्या इतिहासाबद्दल फारशी आस्था नव्हती. ' त्यांचा झोक बहुधा पाली भाषेतील पुरातन लेख शोधून त्यांच्या एकेका मात्रेवर व वेलांटीवर लांबलचक टीका करण्याकडे फार आहे. ' या शब्दांत विविधज्ञानविस्ताराने ऐतिहासिक वाङ्मयाच्या अनास्थेचे कारण सांगितले आहे. [36] न्या. रानडे यांनी उच्च शिक्षित पदवीधर व नाट्यवाङ्मय यांमध्ये फार मोठी दरी असल्याने आमच्या राष्ट्रीय वाङ्मयाच्या अभिवृद्धीचा मार्ग खुंटला आहे आणि त्यामुळेच स्वतंत्र नाट्यकृतींचा प्रादुर्भाव होऊ शकत नाही याबद्दल खंत व्यक्त केली आहे.[37] काही सुशिक्षितांचे व पदवीधरांचे ऐतिहासिक साधनसामुग्रीकडे आणि नाट्यलेखनाकडे लक्ष वेधिले असले तरी ते जितक्या प्रमाणात वेधायला हवे होते तितक्या प्रमाणात वेधले गेले नव्हते. त्यामुळे या काळात ज्या काही बखरी विविधज्ञानविस्तारातून व काव्येतिहाससंग्रहातून प्रसिद्ध झाल्या, त्यांचा आंधळेपणाने बहुतेक नाटककारांनी उपयोग केला आहे. एखादी सोन्याची खाण सापडावी त्याप्रमाणे ते या नव्या उपलब्ध साधनांवर तुटून पडलेले आहेत. ' किरात ' किंवा अनंत नारायण भागवत यांसारखी चिकित्सक व प्रयोगाकडे लक्ष न देता मिशनरी वृत्तीने नाट्यलेखन करणारी मंडळी अपवादात्मकच. रंगभूमीशी त्यांनी किर्लोस्कर-देवलांसारखा साक्षात येऊ न दिल्यामुळे त्यांची बरीचशी चांगली नाटके रंगभूमीवर येऊ शकली नाहीत. चांगल्या नाटकमंडळीच्या हाती पडलेली कित्येक सामान्य नाटकेही रंगभूमीवर प्रभाव गाजवून जातात आणि भागवतांसारख्यांची चांगली नाटके नाटकमंडळ्यांशी संधान न ठेविल्यामुळे अंधारात राहतात. त्यामुळे मुजूमदारांनी लिहिलेल्या ' महाराष्ट्रीय नाटककारां 'मध्ये अनेक सामान्य नाटककारांची चरित्रे आलेली आहेत, परंतु अनंत नारायण भागवत किंवा किरात यांची चरित्रे आली नाहीत. रंगभूमीशी दीर्घकाळ परिचित असलेल्या मुजूमदारांसारख्यांना किरात किंवा भागवत या

नावांची विशेष मातबरी वाटत नाही. न्या. रानडे यांनी नाट्यवाङ्मय व पदवीधर यांची फारकत झाल्याबद्दल जी खंत व्यक्त केली आहे, तिचे मर्म या उदाहरणावरून चांगले लक्षात येण्यासारखे आहे. ‘ पदवीधर मंडळींनी मराठीत आणलेल्या शेक्सपियरच्या नाटकांचे प्रयोग ज्या वेळी रंगभूमीवर होऊ लागले त्या वेळी, शेक्सपियरच्या नाटकांची प्रभावळ असल्यामुळे दर्जा उच्च असल्याचा भास होत असे खरा, पण त्या नाटकांच्या प्रयोगाची मांडणी मात्र पाटणकरी थाटाची होती. त्यामुळे पांढरपेशा प्रेक्षकवर्ग त्या नाटकांनी खेचला गेला नाही. मूळ गद्य नाटकामध्ये नेवाळकरी पदे घालून रंगभूमीवर अवतरलेला संगीत शेक्सपियर विद्वानांना आवडला नाही. त्यामुळे शेवटी पाटणकर मंडळीचा तमाशेवजा नाटके पाहणारा प्रेक्षकवर्ग ह्या नाटकांकडे वळला, ’ असे उद्‌गार भा. वि. तथा मामा वरेरकरांनी काढले आहेत.[३८] त्यावरूनही रानड्यांच्या विधानाचे महत्त्व कळून येते.

ऐतिहासिक नाटकांच्या प्रकृतीस विसंगत दिसणाऱ्या पाटणकरी आणि किर्लोस्करी संगीताचे अनुकरण ऐतिहासिक नाटकांच्या वाढीस विघातक ठरल्याची तक्रार निबंधचंद्रिकेने केली आहे.[३९] किर्लोस्करी संगीताच्या किमयेमुळे, किंबहुना, त्यांच्या ‘ पद्यरचनेतील ईश्वरी प्रसाद, उदात्त विचार व अनेक प्रकारच्या अनुभवांनी मनोविकार जागृत त्यांच्या करण्याच्या अद्‌भुत शक्तीमुळे काही दिवस शोकी मंडळींना ‘ संगीता ’शिवाय दुसरा विषयच सुचेनासा झाला आणि योग्याची कुंडलिनी जागृत झाल्याप्रमाणे किती एक मुग्ध कवींच्या कवित्वशक्तीला स्फुरण येऊन ती अगदी ओतू लागली.’[४०] संगीताच्या आत्यंतिक आहारी गेल्यामुळे ऐतिहासिक नाटकांच्या लेखनावर व त्यांच्या प्रयोगावर विपरित परिणाम झाला. ऐतिहासिक नाटके किर्लोस्करी व पाटणकरी संगीत नाटकांच्या वळणावर गेल्यामुळे पौराणिक नाटकातील एका महत्त्वाच्या विशेषाकडे ऐतिहासिक नाटकांचे पूर्णतया दुर्लक्ष झाले. अप्पाजी विष्णू कुलकर्णी यांच्या ‘ मराठी रंगभूमी ’ या अत्यंत महत्त्वाच्या ग्रंथात किर्लोस्करपूर्व पौराणिक नाटकाकडे उपहासानें पाहण्याची जी प्रवृत्ती आढळते, ती या किर्लोस्करी रंगभूमीच्या विलक्षण प्रभावामुळेच. ‘ जुन्या पौराणिक नाटकांत तरवारीच्या फेकी अप्रतिम होत असून त्या पाहण्याकरिता मोठमोठे साहेब लोक मुद्दाम येत. अक्कलकोटच्या महाराजांकडून तर त्यांनी पैज मारून हत्ती मिळविला. मुंबईस गेल्या वेळी डॉक्टर भाऊ दाजी, नाना शंकरशेट, सर जमशेटजी ह्यांच्यासारख्या सन्माननीय गृहस्थांनी त्यांचा सन्मान केला; इतकेच नव्हे तर खेळ संपल्यावर गव्हर्नर साहेबांचे सेक्रेटरी यांनी मंडळीची तारीफ करून विलायतेला ना म्हणजे तेथे पैसा व कीर्तीही चांगली मिळेल इतके सांगून ओळखीबद्दल

पत्रे देण्याचेसुद्धा अभिवचन दिले.' पौराणिक नाटकांच्या या महत्त्वाच्या विशेषाचा 'मराठी रंगभूमी' मध्ये उल्लेखही नसावा याबद्दल आश्चर्य व्यक्त करण्यात आले आहे."[११]

परंपरेने चालत आलेला हा पौराणिक नाटकांतील महत्त्वाचा विशेष ऐतिहासिक नाटकांना उपकारक ठरला असता परंतु संगीत नाटकांच्या जमान्यात तो लुप्त झाला आणि ऐतिहासिक नाटकेही संगीताच्या उष्ट्या पत्रावळीवर जगू लागली. अशा वेळी संगीताच्या किंवा अनुकरणाच्या आहारी न जाता केवळ गद्य नाटके करणारी 'शाहूनगरवासी' किंवा 'सामाजिक मंडळी' सारख्या नाटकमंडळ्या तयार होऊन, 'धृपदाची री ओढून पेटीकडे बोट दाखविल्याने जसे संगीतात भागते तसे गद्य नाटकात चालत नाही' हे लक्षात घेऊन 'इतर नाटकांपेक्षा ऐतिहासिक गद्य नाटके लोकांच्या नजरेपुढे आणण्याचा व त्यांच्या योगाने लोकांच्या अभिरुचीस नवे वळण देण्याचा' मनापासून केलेला उद्योग स्पृहणीय ठरतो.[१२] त्यांच्यासाठी केवळ गद्य ऐतिहासिक नाटके लिहिणाऱ्या कानिटकर–शिरवळकरादिकांचे महत्त्वही या दृष्टीने अधिक मानावे लागते.

ऐतिहासिक नाटकांच्या भाषेबाबतीत झालेल्या काही प्रयोगांचा आतापर्यंत वेळोवेळी विचार केला आहेच. 'विकारविलसित' नाटकाच्या प्रस्तावनेत आगरकरांनी मांडलेल्या नाटकातील भाषाप्रयोगाबद्दल या कालखंडात बरीच चर्चा झाली आहे. 'व्यवहारात मनुष्ये बोलतात तशी भाषा पुस्तकात घालणे अगदी अप्रस्तुत आहे. ज्याप्रमाणे ओबडधोबड हत्यारांनी नकशीदार काम करता येत नाही, त्याप्रमाणे चांगले विचार वाईट भाषेत व्यक्त होत नाहीत,' असे आगरकरांना वाटत असे. शाहूनगरवासीसाठी नाटक लिहिणाऱ्या शिरवळकरांवर या विचाराचा पगडा दिसतो. या काळातील बहुतेक नाटककारांना ग्रांथिक भाषेचाच मोठ्या प्रमाणावर उपयोग केला आहे. हुजऱ्यांच्या तोंडी वापरलेला कुणबाऊ किंवा ग्रामीण भाषेचा वापर व मुसलमानी पात्रांच्या तोंडी उर्दूचा वापर या बाबतीत नाट्यपूर्णतेसाठी अनेक प्रकारचे प्रयोग करण्यात आले आहेत. ऐतिहासिक नाटकांतून वापरलेली अस्सल ग्रामीण व उर्दू भाषा लक्षणीय आहे. मराठी वाङ्मयात विशिष्ठ परिणामासाठी योजिलेल्या ग्रामीण भाषेचा वापर शंभर वर्षांपेक्षाही जुना आहे. हे श्रेय अलीकडच्या ग्रामीण वाङ्मयास देण्यात येते, परंतु ते बरोबर नाही. ऐतिहासिक नाटकासाठी पल्लेदार, आवेशपूर्ण परंतु कृत्रिम व आलंकारिक अशा लयबद्ध भाषेचा उपयोग करण्याची प्रथा वाढीस लागली तरी कानिटकर, वासुदेव नारायण, भागवत इत्यादी नाटककारांनी नाटकांतील भाषा बोलण्याच्या पद्धतीने लिहिण्याचा परिपाठ ठेविला होता. 'गिलच्याचा सूड' या नाटकाबद्दल 'केसरी'ने लिहिले आहे की, 'या नाटकातील भाषा बोलण्याच्या

पद्धतीने लिहिलेली असल्यामुळे ती वाचण्यास जरा चमत्कारिक वाटते. परंतु, त्यातील आवेश पहिल्यापासून शेवपर्यंत कायम राहिला आहे.'[४३] भाषेच्या आलंकारिक वळणामुळे नाटक परिणामकारक होऊ शकत नाही. नाटकाच्या मांडणीतच तशी योजकता हवी. मायकेल मधुसूदन दत्त ह्या वंगीय नाटककाराच्या ललितमधुर भाषेचा नेहमी उल्लेख केला जातो. त्यांच्या 'कृष्णाकुमारी' नाटकाचा बा. न. भावे यानी केलेला अनुवाद मराठीतल्या विनायककवीने लिहिलेल्या 'कृष्णा-कुमारी' या कवितेसमोर ठेविल्यानंतर काव्याच्या माध्यमातून विनायकाने केलेली नाट्यपूर्ण मांडणी विलक्षण परिणामकारक वाटते. करुणरसात भिजलेल्या या कवितेतील आपल्या पारतंत्र्याची मीमांसा करणारे भाष्य बोधवादी असले तरी कमालीचे भेदक आहे. असे सामर्थ्य या काळातील नाट्यवाङ्मयाने क्वचितच दाखविले.

पारतंत्र्याच्या काळात राजकीय गरजेपोटी किंवा अस्मितेपोटी ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयाचा मोठ्या प्रमाणात प्रादुर्भाव होत असला तरी त्यामुळेच या काळात निर्माण होणारे नाट्यवाङ्मय जुजबी, क्षणभंगुर, कालसापेक्ष निपजते व झपाट्याने विस्मृतीच्या धुक्याआड लुप्त होत जाते. शिवाजीचे पात्र रंगभूमीवर येताच या काळात त्याच्या तोंडून एकही शब्द निघण्यापूर्वीच प्रेक्षकांकडून टाळ्यांच्या रूपाने त्यांना उत्तेजन मिळत असे. घरी-दारी, रस्त्यात सगळीकडे शिवाजी दिसत असल्याने त्या थोर पुरुषाची पायमल्ली त्याच्याच भक्तांकडून व्हायला वेळ लागत नाही. म्हणजे, एखाद्या नामांकित पुरुषाच्या चरित्रावर रचलेल्या नाटकाची संभावना लोकांकडून नाटकाच्या गुणावगुणांकडे लक्ष न देता केली जाते आणि त्या थोर पुरुषाची ही एका अर्थाने विटंबनाच असते, हे या बाबतीतले श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांचे विचार मननीय आहेत[४४]. भरत नाटक समाजाच्या पाचव्या संमेलनात (१९०९) इस्माईल बाबाजी नावाच्या मुसलमान नाटककाराने, 'वीररसप्रधान नाटके लिहिणारे पुष्कळ मराठी नाटककार भलभलत्या ढोबळ चुका करितात. शिवाजीवर देखील अजून एखादे चांगलेसे मराठी नाटक झाले नाही, ही फार दिलगिरीची गोष्ट आहे' असे म्हटले होते.[४५] यात एका शब्दाचीही अतिशयोक्ती नाही. केवळ आवेशपूर्ण भाषेने व पराकोटीच्या भावनातिरेक चित्रणाने सामान्य प्रेक्षकांच्या भावना चेतविणाऱ्या किंवा त्यांच्या डोळ्यातून हुकमी अश्रू काढणाऱ्या 'ऑगष्ट व्हॉन कोटझेब्यू' सारख्या जर्मन नाटकाबद्दलची कार्लाइलची प्रतिक्रिया लक्षात घेण्यासारखी आहे. 'पारनॅसस' च्या सरहद्दीवर एक वधस्तंभ उभा करून त्यावर या कोट्झेब्यू च्या हातापायांत शृंखला अडकवून त्यास त्याने अधांतरी लोंबकळत ठेविले आहे[४६]. अशासारख्या नाटककारास कार्लाइल, नाटककार (Dramatist) न म्हणता Playwright म्हणतो. त्यास 'नाटकझोड्या' हा मोठा समर्पक मराठी प्रतिशब्द किरातांनी

वापरला आहे[४०]. या कोटझेब्यूच्या मूळ जर्मन नाटकावरून शेरिडीनने तयार केलेल्या 'पिझारो' या आंग्ल कृतीवरून 'राणा भीमदेव' हे मराठीतले नाटक लिहिले गेले आहे. 'राणा भीमदेवा'चा मराठी नाट्यवाङ्मयावरचा प्रभाव पाहून कोणी कार्लाइलच्या प्रकृतीचा समीक्षक शिरवळकरांना हीच शिक्षा सुनावू शकेल! परंतु शिरवळकरांनी निर्माण केलेल्या नाटकझोड्यांची परंपरा फार मोठी आहे! आवेशपूर्ण आणि नाटकी हावभावांनी युक्त अशा भाषेच्या रूपाने या नाटकझोड्यांच्या अनेक कृतींनी मराठी प्रेक्षकाला झुलविले आहे. वाङ्मयीन दृष्ट्या आज अगदी सामान्य वाटणाऱ्या असंख्य कृतींचे त्या कालचे रंगभूमीवरचे अमाप यश पाहून, पारतंत्र्याच्या कालखंडात निर्माण झालेली वऱ्हंश निर्मिती ही एक केवळ सूज वाटायला लागते. तिच्यामुळे नाट्यवाङ्मयाच्या नैसर्गिक वाढीवर अनेक बंधने येतात. म्हणूनच या कालखंडास नाटकझोड्यांचे युग असे म्हणणे सयुक्तिक होईल.

किर्लोस्कर-युगाच्या छायेत वावरणाऱ्या ऐतिहासिक नाटकांचा विस्तार किर्लोस्कर-युगातच जारीने झाला. या विस्तारातच तिच्या विकासाची बिजे आहेत. हा 'विकास' पाहण्यासाठी साहजिकच खाडिलकर, केळकर, खरेशास्त्री आणि गडकरी यांच्या कृतींकडे वळावे लागते.

संदर्भ व टीपा

१. विष्णु अमृत भावे, **नाट्यकवितासंग्रह**, पुणे, १८८५, प्रस्तावना, पृ. ५.

२. **इंदुप्रकाश**, २२ नोव्हेंबर १८८०. — **महाराष्ट्रीय नाटककार : किर्लोस्कर**, पृ. ४१ वरून उद्धृत.

३. 'अल्लाउद्दीनाची चितुरगडावर स्वारी' हे ऐतिहासिक नाटक १८७३ पूर्वीचे म्हणजे १८६७–७० या कालखंडातील असावे, असा एक युक्तिवाद 'समग्र किर्लोस्कर ग्रंथा'च्या संपादकांनी पृष्ठ १२८–२९ वर केला आहे. हे नाटक शिळाप्रेसवर छापलेले आणि तेही सुरवातीची व शेवटची काही पृष्ठे नसलेल्या स्वरूपात संपादकांना शंकर बापुजी मुजूमदार यांजकडून उपलब्ध झाले असल्याचे त्यांनी प्रस्तावनेत नमूद केले आहे. इतरत्र अद्यापपर्यंत या नाटकाची प्रत कुठेही उपलब्ध झाली नाही. दाते व

केतकर यांच्या सूचींत यांचा उल्लेख नाही. आणि १८७३ साली प्रसिद्ध झालेल्या 'शांकर-दिग्जया'च्या प्रस्तावनेत खुद्द किर्लोस्करांनी 'माझा ग्रंथ करण्याचा हा प्रथम प्रयत्न' असल्याचे नमूद केले आहे. त्यामुळे शांकरदिग्जयानंतर लगेच त्यांनी हे दुसरे नाटक १८७३ सालीच लिहिले असावे, हे उघड आहे.

४. स. वा. जोशी व के. वा. साठे, **महाराष्ट्रीय नाटककार : किर्लोस्कर**, बेळगाव, १९३०, पृ. १५.

५. तत्रैच, पृ. ४८–४९.

६. **विविधज्ञानविस्तार**, मुंबई, पुस्तक ७, अंक ५, (मे १८७५), पृ. १००.

७. "नाटकाची स्थित्यंतरे", **रंगभूमी**, पुणे, वर्ष ५, अंक, १ (सप्टेंबर १९०७) पृ. ४१.

८. उ. नि., (मे १८७५), पृ. ९९.

९. पुस्तक २१, अंक ११, पृ. २६२.

१०. शं. बा. मुजूमदार, **महाराष्ट्रीय नाटककार यांची चरित्रे भाग–१**, पुणे, १९१२, पृ. ११६.

११. **केरळकोकिळ**, पुस्तक ४, अंक २, (मार्गशीर्ष शके १८११), मलबारकोस्ट, कोचीन, पृ. ४३.

१२. मूळ इंग्रजी पत्र कानिटकरांनी या नाटकाच्या प्रस्तावनेत उद्धृत केले आहे.

१३. मुजूमदार, उ. नि., पृ. ११८.

१४. **निबंधचंद्रिका**, पुणे, अंक ६, पृ. ११.

१५. **विविधज्ञानविस्तार**, पुस्तक २९, अंक ४, (मार्च १८९९) पृ. ११४.

१६. हे नाटक विष्णु रामचंद्र आपटे, यांच्या नावावर दाते यांनी ग्रंथसूचीत नोंदले आहे (पृ. ६४९). 'आमचे मित्र रा. रा. विष्णु रामचंद्र आपटे यांनी हे पुस्तक रचण्याच्या कामी बरीच मेहनत घेतली' या प्रस्तावनेतील वाक्यावरून दाते यांनी अशी समजूत करून घेतली असावी. नटी-सूत्रधार प्रवेशात धामणस्करांच्या नावे ही कृती निर्देशिली आहे. धामणस्करांच्या बहुतेक नाट्यकृती याच प्रकारच्या आहेत.

१७. **केरळकोकिळ**, मुंबई, मार्च १८९१, पृ. ६८–७२.

१८. उदा०–'जिला नख दाखविण्याला मरण, तिला मुख दाखविण्याचा प्रसंग. पद्मिनी! असा तुजवर दुःखाचा डोंगर कोसळला असता, तुला हसाखिदळायला लावून थट्टामस्करीस प्रवृत्त केले, तेव्हा या दुसऱ्या डोंगरास काय म्हणावे...पद्मिनी (मोठ्याने

वापरला आहे[४०]. या कोटझेब्यूच्या मूळ जर्मन नाटकावरून शेरिडीनने तयार केलेल्या 'पिझारो' या आंग्ल कृतीवरून 'राणा भीमदेव' हे मराठीतले नाटक लिहिले गेले आहे. 'राणा भीमदेवा' चा मराठी नाट्यवाङ्मयावरचा प्रभाव पाहून कोणी कार्लाइलच्या प्रकृतीचा समीक्षक शिरवळकरांना हीच शिक्षा सुनावू शकेल! परंतु शिरवळकरांनी निर्माण केलेल्या नाटकझोड्यांची परंपरा फार मोठी आहे! आवेशपूर्ण आणि नाटकी हावभावांनी युक्त अशा भाषेच्या रूपाने या नाटक-झोड्यांच्या अनेक कृतींनी मराठी प्रेक्षकाला झुलविले आहे. वाङ्मयीन दृष्ट्या आज अगदी सामान्य वाटणाऱ्या असंख्य कृतींचे त्या कालचे रंगभूमीवरचे अमाप यश पाहून, पारतंत्र्याच्या कालखंडात निर्माण झालेली बव्हंश निर्मिती ही एक केवळ सूज वाटायला लागते. तिच्यामुळे नाट्यवाङ्मयाच्या नैसर्गिक वाढीवर अनेक बंधने येतात. म्हणूनच या कालखंडास नाटकझोड्यांचे युग असे म्हणणे सयुक्तिक होईल.

किर्लोस्कर-युगाच्या छायेत वावरणाऱ्या ऐतिहासिक नाटकांचा विस्तार किर्लोस्कर-युगातच जारीने झाला. या विस्तारातच तिच्या विकासाची बिजे आहेत. हा 'विकास' पाहण्यासाठी साहजिकच खाडिलकर, केळकर, खरेशास्त्री आणि गडकरी यांच्या कृतींकडे वळावे लागते.

संदर्भ व टीपा

१. विष्णु अमृत भावे, **नाट्यकवितासंग्रह**, पुणे, १८८५, प्रस्तावना, पृ. ५.

२. **इंदुप्रकाश**, २२ नोव्हेंबर १८८०. — **महाराष्ट्रीय नाटककार : किर्लोस्कर**, पृ. ४१ वरून उद्धृत.

३. 'अल्लाउद्दीनाची चितुरगडावर स्वारी' हे ऐतिहासिक नाटक १८७३ पूर्वीचे म्हणजे १८६७–७० या कालखंडातील असावे, असा एक युक्तिवाद 'समग्र किर्लोस्कर ग्रंथा'च्या संपादकांनी पृष्ठ १२८–२९ वर केला आहे. हे नाटक शिळाप्रेस-वर छापलेले आणि तेही सुरवातीची व शेवटची काही पृष्ठे नसलेल्या स्वरूपात संपादकांना शंकर बापुजी मुजूमदार यांजकडून उपलब्ध झाले असल्याचे त्यांनी प्रस्तावनेत नमूद केले आहे. इतरत्र अद्यापपर्यंत या नाटकाची प्रत कुठेही उपलब्ध झाली नाही. दाते व

केतकर यांच्या सूचींत यांचा उल्लेख नाही. आणि १८७३ साली प्रसिद्ध झालेल्या 'शांकर-दिग्जया'च्या प्रस्तावनेत खुद्द किर्लोस्करांनी 'माझा ग्रंथ करण्याचा हा प्रथम प्रयत्न' असल्याचे नमूद केले आहे. त्यामुळे शांकरदिग्जयानंतर लगेच त्यांनी हे दुसरे नाटक १८७३ सालीच लिहिले असावे, हे उघड आहे.

४. स. वा. जोशी व के. वा. साठे, **महाराष्ट्रीय नाटककार : किर्लोस्कर**, बेळगाव, १९३०, पृ. १५.

५. तत्रैव, पृ. ४८–४९.

६. **विविधज्ञानविस्तार**, मुंबई, पुस्तक ७, अंक ५, (मे १८७५), पृ. १००.

७. "नाटकाची स्थित्यंतरे", **रंगभूमी**, पुणे, वर्ष ५, अंक, १ (सप्टेंबर १९०७) पृ. ४१.

८. **उ. नि.**, (मे १८७५), पृ. ९९.

९. पुस्तक २१, अंक ११, पृ. २६२.

१०. शं. बा. मुजूमदार, **महाराष्ट्रीय नाटककार यांची चरित्रे भाग–१**, पुणे, १९१२, पृ. ११६.

११. **केरळकोकिळ**, पुस्तक ४, अंक २, (मार्गशीर्ष शके १८११), मलबारकोस्ट, कोचीन, पृ. ४३.

१२. मूळ इंग्रजी पत्र कानिटकरांनी या नाटकाच्या प्रस्तावनेत उद्धृत केले आहे.

१३. मुजूमदार, **उ. नि.**, पृ. ११८.

१४. **निबंधचंद्रिका**, पुणे, अंक ६, पृ. ११.

१५. **विविधज्ञानविस्तार**, पुस्तक २९, अंक ४, (मार्च १८९९) पृ. ११४.

१६. हे नाटक विष्णु रामचंद्र आपटे, यांच्या नावावर दाते यांनी ग्रंथसूचीत नोंदले आहे (पृ. ६४९). 'आमचे मित्र रा. रा. विष्णु रामचंद्र आपटे यांनी हे पुस्तक रचण्याच्या कामी बरीच मेहनत घेतली' या प्रस्तावनेतील वाक्यावरून दाते यांनी अशी समजूत करून घेतली असावी. नटी-सूत्रधार प्रवेशात धामणस्करांच्या नावे ही कृती निर्देशिली आहे. धामणस्करांच्या बहुतेक नाट्यकृती याच प्रकारच्या आहेत.

१७. **केरळकोकिळ**, मुंबई, मार्च १८९१, पृ. ६८–७२.

१८. उदा०–'जिला नख दाखविण्याला मरण, तिला मुख दाखविण्याचा प्रसंग. पद्मिनी! असा तुजवर दुःखाचा डोंगर कोसळला असता, तुला हसाखिदळायला लावून थट्टामस्करीस प्रवृत्त केले, तेव्हा या दुसऱ्या डोंगरास काय म्हणावे...पद्मिनी (मोठ्याने

हासत) " हुहुहुहुः " हा काय शृंगाररसाचा कॅनॉल, का धबधबा ! ! बये पद्मिनी ! डोंगऱ्यांनी तुला अशी अक्कड, पोरछाव आणि निर्लज्ज बनवावी ना ? नशीब तुझें ! '

१९. उदा०–'मुख्य पात्राचे भाषण एक, नाही तर अर्धी ओळ; आणि आत्मगत भाषणाचे व अभिनवसूचींचे कंस दोन दोन, चार चार ओळी. साऱ्या पुस्तकभर तेच. ह्या पुस्तकाला कंसांचा पुरवठा ' जगदीश्वराने ' म्हणूनच केला ! इतरांच्याने टिकाव निघता ना. ११६ पानांचे सर्व नाटक. त्यात ६०० विश्वे अभिनयसूचक व आत्मगत भाषणांचे कौंस ! प्रत्येक कौंसास सरासरी निदानपक्षाने एक पंक्ती धरली तरी २५ पाने खपली ! त्यात ' हासून ' हे अव्यय साठविश्वे. करुणेच्या नाटकात हासण्याची गर्दी ! खिरीत मीठ !'

२०. उदा० ' भकाला, माराला, घ्याच्च, द्याच्च, ही पुणेरी भाषा शिकावयाला भीमसिंगाने आपल्या पट्टराणीस ' फिमेल हायस्कूल ' मध्ये तर पाठविले नव्हते ना ?

२१. " महाराष्ट्रीय नाटककार–डोंगरे ", **रंगभूमी**, वर्ष २, अंक ५–७ (डिसें. १९०८, जाने. व फेब्रु. १९०९), पृ. ४९.

२२. **विविधज्ञानविस्तार**, वर्ष २४, अंक ११–१२, वर्ष २५, अंक १–४.

२३. ल. ना. जोशी, **नटसम्राट गद्यनाट्याचार्य गणपतराव जोशी यांचे चरित्र**, पुणे १९२३, पृ. ११९.

२४. **विविधज्ञानविस्तार**, मार्च १८९९, पृ. ११३.

२५. मूळ इंग्रजी उतारा या नाटकाच्या तिसऱ्या आवृत्तीत उद्धृत केला आहे.

२६. दाते सूचीत हे नाटक १८९८ साली प्रसिद्ध झाल्याचे नोंदले गेले आहे. १८९८ साली लिहिल्या गेलेल्या या नाटकास प्रसिद्धीचा प्रकाश १९०६ साली दिसला. ' चितुरगडचा वेढा अथवा तीस हजार रजपुतांचा भयंकर जोहार ! ' हे नाटक १८९८ पासून चिटणिसांकडे लिहून तयार होते, पण त्याला प्रसिद्धीचा प्रकाश दिसला नाही.

२७. ऐतिहासिक नाटकांतून दिसून येणाऱ्या ठराविक गोष्टींवर रंगभूमीने दिलेले खालील स्फुट उद्बोधक आहे :

" हल्लींचा नाटकाचा प्रकार म्हणजे नाटकाची दिशा माहीत नसताना कोणीही नाटक लिहावे. आपले नाव होण्यासाठी कोणत्याही कंपनीच्या गळ्यात बांधावे. त्या नाटकाचा बादरायणसंबंध ऐतिहासिक गोष्टींशी असावा. नाटकाला ऐतिहासिक पुरुषांचे किंवा किल्ल्याचे नाव द्यावे. नाटकात ' स्वातंत्र्य, स्वराज्य ' हे शब्द अनेकदा यावे. गोब्राह्मण, देवब्राह्मण यांच्याविषयी भक्ती दाखवावी, (म्हणजे बाकीच्यांची निंदा करावी.) इंग्रेजांना शिव्या देता येत नाहीत म्हणून मुसलमानांना चिडवावे, त्यांचा नाटकात पाडाव दाखवावा. याशिवाय ठरीव गोष्टी म्हणजे नाटकातील ऐतिहासिक पुरुषाला

एखाद्या साधूचे पाठबळ; त्या साधूने आपला ईश्वरप्राप्तीचा मार्ग सोडून या ऐतिहासिक पुरुषाला सल्ला देण्यासाठी धावत जाणे; साधूचे दर्शन झाल्यावर ऐतिहासिक पुरुषाने विरक्त बनणे. प्रथम ऐतिहासिक पुरुषाने साधूची कसोटी पाहणे; साधूने मातीची फुले किंवा फुलांची फळे अद्भुत शक्तीने (निवळ चलाखीने) करून दाखविणे. हास्यरसाकरिता, त्या वेळी ज्या गोष्टी घडल्या नाहीत त्यांची गाठ त्या ऐतिहासिक पुरुषासी बांधणे, वयाच्या चाळीसाव्या वर्षी घडलेली गोष्ट त्या ऐतिहासिक पुरुषाच्या विसाव्या वर्षी दाखविणे, इत्यादी चमत्कार पाहून मला हसू येते, ऐतिहासिक नाटकाचे काम नटाने ओरडून पाय आपटूनच केले असले पाहिजे. बुद्धीची अनुकूलता नसल्यामुळे उपमा चुकीच्या असावयाच्या. बरोबर असल्या तर त्या कोठून तरी चोरून आणावयाच्या. लढाईची धामधूम एका अंकात दाखून अललल हुतुतूची आठवण करून द्यावयाची. पऱ्याच्या तरवारी घेऊन पट्टयाचे हात खेळावयाचे, नाईका लढाईवर घेऊन जा जा म्हणून बसावयाची, नायकाने तिच्या हनुवटीला हात लावून तिची समजूत घालावयाची. बायकांना लढाईवर नेण्याचा बेत रहित करावयाचा. पुढे लाडक्या मुलाने लढाई जिंकण्याचा पण करावयाचा. लढाईला गेल्यावर उशीर झाला म्हणून नायिकेने मदत करण्यास जावयाचे. नायकाने सर्व यशाचा वाटा तिच्या पदरात घालावयाचा, इत्यादी ठराविक पद्धतीने नाटके आताशा बाहेर पडत आहेत." **रंगभूमी**, पुणे, वर्ष २, अंक ५–७ (डिसेंबर १९०८, जानेवारी–फेब्रुवारी १९०९) पृ. २६–२७.

२८. कादंबऱ्यांवर आधारलेली काही नाटके या काळात रंगभूमीवर आली होती. का. रा. गुंजीकर यांच्या मोचनगड या मराठीतील पहिल्या ऐतिहासिक कादंबरीवर (१८६१) आधारलेल्या व शाहूनगरवासीतील कोणा शास्त्र्याने लिहिलेल्या 'मोचनगड' या नाटकाचा प्रयोग शाहूनगरवासी करीत असे व खुद्द गणपतराव जोशी त्यामध्ये काम करीत असल्याचा उल्लेख [भा. वि. वरेरकर, **माझा नाटकी संसार**, प्रथम खंड, मुंबई, १९४१ पृ. २२–२३.] आढळतो. हे नाटक प्रसिद्ध झाले नाही. रायसिंहराय देव यांनी 'शिवाजी'वर लिहिलेले एक उत्कृष्ट नाटक आपणांस वाचून दाखविल्याचा केरळकोकिळकारांनी उल्लेख केला आहे. (आक्टोबर १८९४, पृ. २३८). हेही नाटक अप्रसिद्धच राहिलेले दिसते. हरी नारायण आपटे यांच्या 'रूपनगरीची राजकन्या' या कादंबरीवर आधारलेले शं. ना. सहस्रबुद्धे यांचे 'संगीत राणी चंद्रावती' हे नाटक मात्र पुस्तकरूपाने उपलब्ध आहे.

२९. पुस्तकाच्या सुरवातीस छापलेल्या अभिप्रायातून.

३०. 'पेशवे-बखरी'च्या आधाराने, अलिबागेहून प्रसिद्ध होणाऱ्या 'ऐतिहासिक नाटकमाले'तून १८८० साली रावजी हरी आठवले यांचे 'पेशवे नाटक (बाळाजी विश्वनाथ)' ही एकांकी अनेक प्रवेशी कृती प्रसिद्ध झाली आहे. अगदी सामान्य आहे आणि एकच अंक आहे म्हणून तिचा विचार केला नाही.

३१. **केरळकोकिळ**, मुंबई, पु. १५, अंक ३ (मार्च १९०१), पृ. ६२.

३२. **तत्रैव**, पृ. ६८.

३३. **तत्रैव**, पृ. ६६.

३४. " A Note on the Growth of Marathi Literature : 1898 " *The Miscellaneous Writings of the Late Hon'ble Mr. Justice M. G. Ranade*, Bombay, 1915, p. 42.

३५. ' १ सप्टेंबर १८८१ मध्ये पेशव्यांची बखर व भाऊसाहेबांची बखर व इतर लेख ' पाहून दादोबा लिहितात :

" I had not known till very lately that there was such historical records to be had in our country, however few and rare they might be. There is undoubtedly no little consolation in the very thought that the great men of our country of the past century were not quite idle and drones as they are now generally supposed. "

सन १८८२ च्या आक्टोबरात डॉ. भांडारकर लिहितात :

" Very few knew before those interestiug Bakhars, Chronicles, letters and autobiographies that they [The proprietors of the काव्येतिहाससंग्रह] have published .. "

—**विविधज्ञानविस्तार**, वर्ष ४३, अंक १–२ (जानेवारी-फेब्रुवारी १९१२), पृ. २९ वरून उद्धृत.

३६. **विविधज्ञानविस्तार**, पुस्तक १०, अंक ६, मलपृष्ठ क. २.

३७. रानडे, उ. नि.

३८. कोल्हटकर, उ. नि., पृ. ६६.

३८. वरेरकर, उ. नि. पृ. ७२.

३९. " अलीकडे संगीत नाटकांकारांनी लोकांस संगीचीची चटक लावून दिल्यापासून जी नाटके प्रसिद्धीस आली, त्यांत गाता येण्याजोगी पदे वगैरे फार येऊ लागली आहेत, परंतु ही गोष्ट दोन प्रकारांनी इष्ट नाही. एकतर नाटकात वर्णिलेल्या गोष्टींचा ठसा नीट रीतीने लोकांच्या मनावर उठवून देण्यास त्या नाटकांचे वारंवार प्रयोग व्हावयास पाहिजेत. पण अशा रीतीने आत संगीत घातलेले असले म्हणजे नाटक करून रंगभूमीवर आणण्यास गाणारीच मंडळी पाहिजेत. जिकडे तिकडे संगीत नाटके पसरली की, साध्या गद्यरूप नाटकास कोणी पुसत नाही. प्रेक्षकांस नाटकांतील

नेहमी खरी चव कळते असे नाही. मि. किर्लोस्कर यांच्या प्रयोगावर प्रेक्षकांच्या ज्या एवढ्या उड्या पडतात, त्या त्यांनी कविकुलगुरूंची मनोरम कृती स्वकृत अप्रतिम कोंदण्यात बसविली आहे अशाकरिता नाही. त्यांनी वर उलटे कालिदासाच्या भारतीस कित्येक ठिकाणी हवी तशी वल्गना करावयास लाविले आहे! तेव्हा गाण्याच्या गोड सुराकडे लोकांची मने लागली, की नाटकाचा प्रयोग करण्याचा मूळचा जो उद्देश ते दुरावतो. "—**निबंधचंद्रिका**, वर्ष १, अंक ७, पृ. ३३–३४.

४०. **केरळकोकिळ**, १३, अंक ११ (नोव्हेंबर १८९९), पृ. २४९.

४१. **तत्रैव**, पु. २० अंक ६ (जून १९०६), पृ. १३७–३८.

४२. विष्णू लक्ष्मण काळे यांच्या **वृंदा** नाटकाच्या प्रस्तावनेतील अवतरणे.

४३. **केसरी**, १२–२–१९०१.

४४. **उ. नि.**, पृ. १०९.

४५. **रंगभूमी**, वर्ष २, अंक ८–१० (मार्च-मे १९०९), पृ. २८.

४६. **विविधज्ञानविस्तार**, डिसेंबर १८९२ मधील किरातांच्या लेखातील पृ. १८५ वरून.

४७. **तत्रैव**

प्रकरण चौथे

विकास

'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु' हे कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर यांचे पहिले नाटक. ते विविधज्ञानविस्तारात १८९५ मध्ये हप्त्याहप्त्याने प्रसिद्ध झाले.[1] त्यापूर्वीच त्यांनी दोन वर्षे अगोदर हे नाटक लिहून ठेविले होते. 'हे नाटक मी १८९३ साली परीक्षेच्या त्रासातून सुटल्याबरोबर लिहिले' असे त्यांनी प्रस्तावनेत नमूद केले आहे. १८९५ मध्ये विविधज्ञानविस्तारामध्ये प्रसिद्ध करण्यासाठी म्हणून काही बदल करून त्यांनी ते पुन्हा लिहून काढले. विस्तारामध्ये नाटककाराच्या नावाचा उल्लेख नाही.

विविधज्ञानविस्तारामध्ये नाटक प्रसिद्ध करताना खाडिलकरांनी काय बदल केले असतील हे कळायला काही मार्ग नाही, परंतु १८९३ साली नाटक लिहिताना खाडिलकरांसमोर खरेशास्त्र्यांचे 'नाना फडणविसांचे चरित्र' होते. या चरित्रामध्ये नाना फडणिसांच्या चारित्र्यावर डफ, मॅकडोनल्ड यांसारख्या इंग्रज इतिहासकारांनी व नाना मोरोजीसारख्या एतद्देशियांनी ('घाशीराम कोतवाल' मधून) जे शिंतोडे उडविले होते आणि त्याजवर कामांधत्वाचा जो नीच आरोप केला होता, त्याचे खंडन करून नानास सत्कीर्तिमान ठरविण्याची पराकाष्ठा करण्यात आली होती.

ग्रँट डफने, गंगाबाई व नाना यांमध्ये त्या वेळचे गूढ रहस्य होते[२] व त्यामुळेच गर्भपात करण्याच्या प्रयत्नात तिला मृत्यू आला असे म्हणणे[3] व मॅकडोनल्डचे, नाना व सवाई माधवराव यांच्या चेहऱ्यांत विलक्षण साम्य आहे, नाना गंगाबाईशी आसक्त होते, त्यास हे सबळ कारण आहे, असे म्हणणे[४], या दोन्ही गोष्टी इंग्रज इतिहासकारांच्या कुत्सितबुद्धीच्या निदर्शक होत्या. त्यामुळे नवशिक्षित तरुणांमध्ये या प्रश्नासंबंधी जे कुतूहल निर्माण झाले होते, त्याचे प्रत्यंतर 'केसरी'च्या पत्रव्यवहारात पाहावयास सापडते. 'One of your readers' या टोपण नावाने एका वाचकाने पत्र लिहून केसरीकारांनी या प्रश्नाचा उलगडा करावा असे म्हटले होते व दि. १–२–१८८१ च्या अंकात 'चर्चा एखादे खेपेस करू' असे आश्वासन दिले होते. केसरीने नंतर त्याची चर्चा केली नाही, परंतु केसरी परिवारातल्या खरेशास्त्र्यांनी नानांच्या चारित्र्यावरचा हा कलंक अनेक प्रकारांनी पुसून काढण्यासाठी जे चरित्र मोठ्या परिश्रमाने लिहिले, तेच चरित्र समोर ठेवून खाडिलकरांनी जे नाटक लिहिले, त्याची संपूर्ण बैठकच नानांच्या चारित्र्यावर आघात करणारी होती. बाजारगप्पा, निंदकांच्या कारवाया म्हणून खरेशास्त्री नानांच्या चरित्रातील ज्या दंतकथा टाकाऊ म्हणून निकालात काढावयास पाहात होते, त्याच टाकाऊ हकीकतीत खाडिलकरांना एका परिणामकारक नाट्याची बीजे सापडली. जी गोष्ट डफ, मॅकडोनल्ड किंवा खरेशास्त्री यांच्या चरित्रांच्या पानांतच लपून राहिली असती आणि त्यामुळे सर्वसामान्य जनतेच्या ती फारशी लक्षातही आली नसती, ती एका जातिवंत नाटककाराच्या हाती पडल्यामुळे लोकविश्रुत होऊन गेली!

खाडिलकरांच्या मनातही नानांच्या चारित्र्यावर शिंतोडे उडवायचे नव्हते. त्यांनाही नानांचे महत्त्व मान्य होते. म्हणून आपल्या कित्येक मित्रांच्या आक्षेपांची दखल घेऊन नानाला अधिक महत्त्व देण्यासाठी व त्यांचे राजकीय धोरण उज्ज्वल, स्वच्छ व उदात्त स्वरूपात रेखाटण्यासाठी त्यांनी महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या इच्छेखातर नाटक तिसऱ्यांदा लिहून काढले. विविधज्ञानविस्तारातील केशवशास्त्री व माधवराव ही पात्रे जशीच्या तशी ठेवून बाकीची सर्व पात्रे बदलल्यामुळे जवळजवळ दोनतृतीयांशाहून अधिक नाटक नवीन लिहावे लागले, हे त्यांनीच स्पष्ट केले आहे.[५] इजा, बिजा, तिजा! तीन वेळा नाटक लिहूनही नाटकातील मूळ आशय अबाधित राहिला! "नानांची नालस्ती होईल, अशा रीतीने नानांचे पात्र रंगविले असून, खाडिलकरांसारखे लेखक जन्मले नसते, तर फार बरे झाले असते! आता जन्मलेच आहेत, तर लवकर मरतील तो सुदिन!' अशा तऱ्हेच्या शिव्याशापांचे धनी त्यांस व्हावे लागले.[६] अस्वस्थ होऊन, त्यांनी 'ह्या बक्षिसास मी कसा प्राप्त होतो ते कळत नाही' असे असहाय्य उद्गार काढले आहेत.[७]

प्रसिद्धीचा हव्यास, समर्थन, पुनर्लेखन स्वतःच्या कृतीचे स्वरूपाविष्करण, टीकाकारांच्या शिव्याशापांनी अस्वस्थ होणे, हा खाडिलकरांच्या मनाचा धर्म नाही. जबरदस्त आत्मविश्वासाने आणि त्या आत्मविश्वासापोटी एक अत्यंत बांधीव, भूत-भविष्यवर्तमान यांच्यातील सीमारेषा पुसून टाकणाऱ्या व प्रभावी उज्ज्वल व्यक्तिदर्शनाने दिपवून टाकून त्यातूनच परिणामकारक तत्त्वगर्भ कलाकृती निर्माण करण्याचे त्यांच्या प्रतिभेचे असाधारण सामर्थ्य त्यांच्या महत्त्वाच्या नाट्यकृतींतून सतत प्रगटत राहिलेले आहे. या सामर्थ्यामुळे त्यांच्या वृत्तीत एक प्रकारची अविचलता व अलिप्तता आहे. त्यांच्या सुरवातीच्या या पहिल्यावहिल्या कृतीच्या वेळी मात्र ते आपल्या नाटकाचे पुनर्लेखन करताना, नाटकाच्या पहिल्या आवृत्तीच्या वेळी विस्तृत प्रस्तावना लिहून त्याचे स्वरूप स्पष्ट करताना व नाटकावर टीका झाल्यानंतर अस्वस्थ होऊन समर्थन करताना आढळतात.

खाडिलकरांनी पुस्तकाच्या पाहिल्या आवृत्तीला लिहिलेली प्रस्तावना व 'ज्ञानप्रकाश' मध्ये कुणी S. K. D. ने लिहिलेल्या 'खाडिलकरांचा नाना' या लेखास[८] त्यांनी काळ पत्रातून दिलेले उत्तर[९] या दोन्ही गोष्टींचा काळजीपूर्वक अभ्यास केल्यानंतर 'ऐतिहासिक नाटक' आणि 'शेक्सपियरप्रणीत दारुण नाट्य' (Shakesperian Tragedy) यांचे कलम करण्याचा त्यांनी येथे प्रयत्न केला आहे, ही गोष्ट प्रामुख्याने लक्षात राहते.

कॉलेजात शिकत असताना शेक्सपियरची 'हॅम्लेट' व 'अथेल्लो' ही नाटके मराठी रंगभूमीवर पाहिल्यावर त्या नाटकांकडे त्यांचे विशेष लक्ष जाऊन त्या वेळी 'हॅमलेट' व 'आयागो' अशा धर्तीची दोन पात्रे एकाच नाटकात आणली असता नवीन चांगले नाटक होईल, अशा कल्पनेत गुंग असता रा. खरे यांचे नाना फडणविसांचे चरित्र खाडिलकरांच्या वाचनात आले आणि त्या वेळी त्यांना हवा होता तसा "विचारवान पण विकारवश 'हॅमलेट' सापडला" असे त्यांना वाटले, ह्या खाडिलकरांच्या प्रस्तावनेतील महत्त्वाच्या भागाकडे प्रथम आपले लक्ष जाते आणि नेमके इथेच या नाटकाचे बीज गवसते.

खाडिलकरांनी निर्माण केलेला माधवराव हॅम्लेटप्रमाणे विचारवान नाही. त्याच्यामध्ये प्रौढपणाचा, तत्त्वज्ञ वृत्तीचा आणि मुद्दाम वेड पांघरून पेडगावला जाण्याचा बहाणा करण्याचे हॅम्लेटचे कौशल्य नाही आणि केवळ मनाचा धर्म म्हणूनच खलत्वाने पुरेपूर भरलेल्या आयोगाचे व्यक्तिमत्त्व केशवशास्त्र्याला कोणत्याच पातळीवर प्राप्त झाले नाही, याबाबतीत साऱ्या टीकाकारांचे एकमत आहे.

ह्या 'हॅम्लेट' व 'आयागो' यांनी खाडिलकरांना पुरेपूर झपाटले होते. १८९५ मध्ये विधज्ञानविस्तारामध्ये प्रसिद्ध झालेले निनावी नाटक आणि

१९०१ साली पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झालेले नाटक यांचा तुलनात्मक अभ्यास केला तर मूळ नाटकातील माधवराव व केशवशास्त्री यांची व्यक्तिचित्रणे त्यांनी जशीच्या तशी ठेविली आहेत, आणि बाकी सर्व व्यक्तिचित्रणांच्या बाबतीत त्यांनी संपूर्ण फिरवाफिरव केली आहे असे दिसून येते. सवाई माधवरावांचे श्वशुर म्हणून वावरणारे बाबासाहेब या पात्रास मासिकातील नाटकात विशेष महत्त्व आहे. पेशव्यांचे खासगी कारभारी म्हणून वावरणाऱ्या या पात्रास कामावरून दूर करण्यात येते, ते त्याच्या आत्यंतिक व्यसनाधीनतेमुळे. केशवशास्त्र्यांच्या पत्नीवर, जानकीवर बलात्कार करू पाहणारे आणि सदैव बायांच्या शोधात असलेले हे व्यक्तिचित्र खाडिलकरांनी इतक्या काही भडक रंगात रंगविले होते की, ते वाचताना रेनॉल्ड्सच्या कादंबऱ्यांतील वातावरणाची आठवण व्हावी. केशवशास्त्रीही खरा रेनॉल्ड्सच्या कादंबरीत खपून जाईल असाच आहे. रावबाजीसाठी सवाई माधवरावाच्या आयुष्यात विष घालविणारा हा शास्त्री, त्यासाठी बाबासाहेबाकडून स्वतःची पत्नी भ्रष्टली गेली तरी हरकत नाही, इतक्या मुर्दाड मनाचा व उलट्या काळजाचा आहे. 'महत्त्वाकांक्षेच्या उच्च शिखरावर ज्यांना चढून जायाचे आहे त्यांनी असले नाजूक व किरकोळ विचार एकीकडेच ठेविले पाहिजेत. महाराष्ट्राची राजसत्ता मिळविण्याकरिता "स्नेहं दयां च सौख्यं च यदि वा जानकीमपि" ह्या वस्तू प्रसंगवशात सोडून देण्यास मला तयार झालेच पाहिजे. असे तो म्हणतो."[११] त्या वेळी त्याच्या हलकटपणाबद्दल किळस वाटायला लागते. भवभूतीच्या 'उत्तररामचरित्रा'तील रामाच्या तोंडच्या उद्गारांचा किती विलक्षण विपरित उपयोग खाडिलकरांनी केला आहे! पुनर्लेखनाच्या वेळी केशवशास्त्र्यांच्या तोंडचे हे बेशरमपणाचे उद्गार काढून टाकले आहेत, परंतु बडोदेकरणीशी त्यांचे शृंगारचाळे वाढवून खाडिलकरांनी त्याला आणखी बेशरम व हलकट दाखविला आहे. खाडिलकरांना एकदा लिहिलेल्या नाटकातील आशय पुनपुन्हा लिहूनही बदलता येत नाही, किंबहुना एकच नाटक त्यांना बदलून लिहिता येत नाही. त्यांनी स्वतःही एका ठिकाणी त्याची कबुली दिली आहे, आणि ही कबुली फार महत्त्वाची आहे. चिंतामणराव कोल्हटकरांनी त्यांना एकदा सहज प्रश्न केला, "'कांचनगडची मोहना' पुन्हा लिहिता येईल का?" खाडिलकर म्हणाले, "त्या वयाच्या विचारांचे विकारांचे द्योतक ते नाटक आहे. आता नाटकाचे कथानक मनात घोळू लागले म्हणजे प्रथम त्याची बैठक तत्त्वज्ञानाकडे झुकू लागते. आता पुन्हा 'मोहना' लिहिता येणे शक्य नाही."[१२]

'कांचनगडची मोहना' हे १८९८ साली लिहिलेले व शाहूनगरवासीने त्याचा प्रयोग केल्यानंतर अयशस्वी म्हणून टाकून दिलेले खाडिलकरांचे दुसरे नाटक. ह्याही नाटकाच्या पहिल्या आवृत्तीवर खाडिलकरांचे नाव छापलेले नाही.

अनामिक आहे. १९०६ साली दुसरी आवृत्ती प्रसिद्ध करताना महाराष्ट्र नाटक मंडळीच्या सूचनेवरून त्यांनी बरेच फेरफार केले. परंतु याचा अर्थ नाटक मंडळीसाठी रंगावृत्ती तयार करताना त्यांनी बरीचशी काटछाट केली अशी कित्येकांची जी समजूत आहे, ती बरोबर नाही. पहिल्या आवृत्तीत प्रतापराव-मोहना यांचे शृंगारिक प्रवेश नव्हते, ते दुसऱ्या आवृत्तीत वाढविले आहेत व दोन-तीन ठिकाणी संविधानक जोडून घेण्यासाठी गौण पात्रांचे, शिपायांचे, एक-दीड पानी प्रवेश अधिक टाकले आहेत. मूळ नाटक कुठेही कमी न करता उलट वाढविले आहे. ' सवाई माधवरावां 'च्या बाबतीतही हाच प्रकार आहे. रंगभूमी-वर बाबासाहेब हे पात्र येऊच न दिल्यामुळे पहिला अंक किंचित कमी झाला, परंतु गौण पात्रांचे प्रवेश वाढवून व माधवराव-यशोदा व केशवशास्त्री-वडोदेकरीण यांचे शृंगारिक प्रवेश वाढवून त्यांनी त्याची भरपाई केली आहे.

' सवाई माधवराव यांचा मृत्यु ' हे नाटक ' मोहने 'पेक्षाही खाडिलकरांच्या तरुणपणच्या विचार-विकारांचे द्योतक आहे. टिळकांच्या ' केसरी 'ला येऊन मिळण्यापूर्वीच्या त्यांच्या दृष्टिकोनाचे ते प्रतीक आहे. नाना फडणिसास महत्त्व देण्यासाठी १९०६ ला त्यांनी त्याचे पुनर्लेखन केले, तरी मूळ नाटकाचा आशय त्यांनी कुठेही बदलला नाही. ' हॅम्लेट ' आणि ' आयोगा 'चे त्यांना तरुणपणी इतके काही विलक्षण आकर्षण होते की, पुनर्लेखित नाटकाच्या प्रस्तावनेतही, " मुत्सद्दी नाना ज्यात नायक नाही असा हा सांप्रतचा विषय नाटकाला का घेतला म्हणून विचारणारांना ' न खलु बहिरुपाधीन् प्रीतयः संश्रयन्ते ' ह्याशिवाय दुसरे उत्तर मजपाशी नाही ", असे त्यांनी म्हटले आहे. शेक्सपियरच्या नायक-प्रधान दारुण नाट्याबद्दलच्या आकर्षणापोटी त्यांचे सारे लक्ष माधवराव व केशवशास्त्री यांतच इतके गुंतले होते की, त्या मुळेच त्यांना नानास नायकत्व देण्याची गरज भासली नाही आणि नाटकातून कोणत्याही एखाद्या तत्त्वाचे संसूचन करण्यापासून ते अलिप्त राहिले. परंतु S. K. D. ने ज्ञानप्रकाशमध्ये ह्या गोष्टीकडे लक्ष वेधताच, खाडिलकरांनी ह्या नाटकात राजकीय तत्त्वसूचन असल्याचे सांगावे लागले. S. K. D. सारख्या लेखकांना, ' आणखी तीन-चार वर्षे महाराष्ट्राच्या इतिहासाचा अभ्यास करून मग ह्या विषयावर मत देण्याचे धाडस करा ' अशा शब्दांत तरुणसुलभ अहंतेच्या पोटी त्यांनी त्यांस ' सूर्याची पिले ' दाखविण्यापर्यंत मजल मारली आहे.

२ जुलै १९०६ ला लिहिलेल्या प्रस्तावनेत हेतुप्रधानतेचा किंचित वाराही खाडिलकरांच्या मनाला शिवला नसताना १० ऑगस्टला मात्र आपल्या समर्थनपर लेखात आपल्या नाटकातील हेतुप्रधानतेचा अट्टाहास त्यांनी व्यक्त करावा, ही गोष्ट ' श्रीसरस्वतीमंदिरा 'तील निःपक्षपाती लेखकासही ' पश्चात्‌बुद्धीची निदर्शक '

वाटली आणि खाडिलकर आपल्या इतिहासज्ञानाचा विनाकारण तोरा मिरवीत आहेत असे वाटले.[13]

एखाद्या बनहट्टींसारख्या समीक्षकास ह्याही नाटकातून 'राजा कालस्य कारणम्' ह्या तत्त्वाचे प्रतिपादन आहे असे वाटले[14] आणि खाडिलकरही 'काळ' मधल्या समर्थनपर लेखात पश्चात् बुद्धीने तसे सांगत असेल तरी स्पष्टपणे तर दूरच राहो परंतु अस्पष्टपणे देखील नाटक वाचताना या तत्त्वदर्शनाचा मनास स्पर्श होत नाही. असे का व्हावे ?

खाडिलकरांना सवाई माधवरावामध्ये हॅम्लेट दाखवायचा होता. परंतु शेक्सपियरची हॅम्लेटची व्यक्तिरेखा स्वयंपूर्ण होती, याचे कारण हे व्यक्तिचित्र त्याने प्रत्यक्ष इतिहासातून घेतले नव्हते. त्यामुळे स्वतंत्ररीत्या त्याचे संपूर्ण व्यक्तिचित्र साकार करताना त्यातल्या अति शहाणपणाच्या दोषामुळे नियती त्याचा बळी घेते हे त्याने दाखविले. खाडिलकरांच्या सवाई माधवरावावर इतिहासाचे बंधन होते. तो विकारावश होता हे दाखविण्यासाठी इतिहासातला माधवराव अनेक ठिकाणी उणा पडत होता. खऱ्यांसारखे इतिहासकार त्याचा शहाणपणा दाखविण्यासाठी जे मुद्दे पुढे आणीत होते ते अतिशय जुजबी होते आणि त्यात विशेष दम नव्हता. तो अधू मनाचा होता. खाडिलकरांनी त्याला तसा दाखविलाही आहे. कल्पनाशक्ती तीव्र असलेला हॅम्लेट आणि अधू मनाचा पौगंडावस्थेत वावरणारा सवाई माधवराव यांत तुलना होणे शक्य नव्हते. त्यामुळे सवाई माधवरावचा 'हॅम्लेट' बनविणे खाडिलकरांना कोणत्याच पातळीवर शक्य झाले नाही. ह्या नाटकास शेक्सपियरप्रणीत शोकात्मिकेचे रूप देण्यासाठी वास्तविक नायक म्हणून खाडिलकरांनी नाना फडणिसाकडे पहावयाला हवे होते. कारण नाना फडणिसाच्या मुत्सद्देगिरीची ही सर्वांत मोठी कसोटी होती. बारभाई कारस्थान, सखारामबापूसारख्या बड्या मुत्सद्याची उचल बांगडी यांत असाधारण कौशल्य दाखविणाऱ्या आणि रघुनाथरावासारख्या अंतःस्थ शत्रूच्या कारवायांना पुरून उरणाऱ्या नाना फडणिसाने सवाई माधवराव वयात आल्यानंतर त्याला काहीशा आडदांडपणानेच हाताळले. सत्तेच्या हव्यासामुळे व जादा आत्मविश्वासाने भारलेल्या नानावर सवाई माधवरावाच्या आत्महत्येने मात केली व नाना त्यानंतर इतक्या काही दिशाशून्यतेने वागले की, त्यांच्या मुत्सद्देगिरीचे सारे पितळ उघडे पडले. नानांकडे या खऱ्याखुऱ्या ऐतिहासिक दृष्टिकोणातून खाडिलकरांस पाहाता आले नाही. कारण त्यांच्या मनावर असलेला हॅम्लेटचा प्रभाव. त्यामुळे खाडिलकरांसारख्या अव्वल दर्जाच्या कलावंतास सवाई माधवरावाच्या वेडाचे रहस्य काहीसे आनुवंशिक असल्याचे लक्षात आले नाही. सूक्ष्म दृष्टीने पाहणाऱ्या इतिहासज्ञास सवाई माधवराव गर्भात असतानाच त्याच्यावर नारायणरावाच्या वधामुळे झालेल्या आघातात त्याच्या व्यक्तिमत्त्वातील

कित्येक गुंतागुंतीच्या घटकांचे कारण गवसले असते ! आणि हे लक्षात घेऊन ते नाटक लिहिले असते तर ज्या बाजारगप्पांच्या पार्श्वभूमीवर नाटक लिहावे लागून, आणि नानांच्या चारित्र्यावर शिंतोडे उडून, त्याला खलत्व आले, ते आले नसते. खाडिलकरांच्या हातून एक फार उंचीवर गेलेले शोकनाट्य साकार झाले असते. खाडिलकरांच्या लेखणीत अशी एकदम आकाशाला गवासणी घालण्याची ताकद आहे. परंतु तसे व्हावयाचे नव्हते. मराठी ऐतिहासिक नाटक जन्माला आल्यानंतर केवळ ३०–३५ वर्षांच्या अवधीतच अशी किमया घडावयाची नव्हती. शेक्सपियरने खाडिलकरांना जशी मोठी प्रेरणा दिली तसा मोठा चकवाही दिला !

केशवशास्त्र्याच्या कारस्थानामुळे आणि लुच्चेगिरीमुळे नानांच्या चारित्र्यावरील कलंक पुसला जातो, या समर्थनातही फारसा अर्थ नाही. ज्या बाबासाहेब आणि आईसाहेब ह्या काल्पनिक पात्रांमुळे हा कलंक धुवून निघतो, असे खाडिलकरांना वाटते, त्यांच्यामुळेच नानांच्या कामांधतेचे रंग खाडिलकरांनी आणखी गडद करून नानांची परिस्थिती मोठी शोचनीय करून टाकली आहे. इंग्रज इतिहासकार नाना-गंगाबाई यांच्या अनैतिक संबंधाचाच भीतभीत पुरस्कार करीत होते, त्यामध्ये आईसाहेबांच्या पात्रामुळे नानांच्या विषयवासनेचे भयंकर स्वरूप सुचविले जाऊन नानांचे व्यक्तिचित्र आणखीनच बदनाम झाले आहे. वास्तविक बाबासाहेब व आईसाहेब ह्या काल्पनिक पात्रांची नाटकाच्या दृष्टीने आवश्यकताच काय होती असा प्रश्न विचारल्यास खाडिलकरांनी प्रस्तावनेत दिलेले उत्तर समर्थनीय ठरत नाही. बाबासाहेब हे दुसऱ्या बाजीरावाचे घरगुती नाव. इतिहासातल्या ज्या बाबासाहेबाच्या अक्कलहुशारीने नाना फडणिसाच्या मुत्सद्देगिरीची पगडी उडविली, त्या खऱ्याखुऱ्या बाबासाहेबाला महत्त्व न देता खाडिलकरांनी काल्पनिक बाबासाहेब निर्मिला, यात तत्कालीन सामान्य दर्जाच्या कलाकृतींतील रहस्यमयतेच्या संकेतांना ते नकळतच बळी पडले गेले !

'कांचनगडची मोहना' हे खाडिलकरांचे दुसरे नाटक. दुष्काळनिवारण प्रयत्नासाठी विजापूरला गेले असता विजापूरचा मोडकळीस आलेला किल्ला बघून त्यांना या नाटकाची कल्पना सुचल्याचे नमूद करण्यात आले आहे.[१] 'तालिकोट येथे इ. स. १५६५ साली विजयानगर व विजापूर यांमध्ये भयंकर लढाई होऊन विजयानगरचा पूर्ण नाश झाल्यावर, सुमारे पंचवीस-तीस वर्षांनी म्हणजे सोळाव्या शतकाच्या अखेरीस या नाटकातील कथाभाग घडून आला अशी कल्पना केली आहे' असा खुलासा खाडिलकरांनी प्रस्तावनेत केला आहे. नाटकाची 'प्रस्तावना' ही एवढीच काय ती आहे ! त्यामुळे या नाटकाच्या निर्मितीसंबंधाने खाडिलकरांच्या मनाची धारणा काय होती, यासंबंधाने त्यांनी

धारण केलेले मौन आपल्याला चांगलेच बुचकळ्यात पाडते. बहामनी काळात सारा महाराष्ट्र यवनमय झाला नसून, दऱ्याखोऱ्यांच्या, किल्लेकोटांच्या आश्रयाने जाधव, मोरे, पवार, माने ही मराठयांची घराणी स्वतंत्रपणे आजूबाजूच्या मुलुखावर अधिराज्य गाजवीत होती, हे डॉ. भांडारकरांनी आपल्या दक्षिणेच्या इतिहासात स्पष्ट केले होते. या नाटकावर या विचाराचा पगडा स्पष्टपणे दिसून येतो. नाटक तर उघड उघड हेतुप्रधान आहे. विजापूरच्या सुलतानाची चाकरी करण्यात धन्यता मानणाऱ्या मराठे सरदारांची प्रतापरावाने वेळोवेळी केलेली निर्भर्त्सना, किंवा स्वतःच्या स्वातंत्र्यासाठी अत्यंत प्रतिकूल परिस्थितीत त्याने दाखविलेले क्षात्रतेज, ही सर्व टिळकप्रणीत तत्कालीन राजकीय स्वातंत्र्याच्या पुरस्काराची निदर्शक आहेत. परंतु 'कांचनगड' हे किल्ल्याचे नाव, किंवा नाटकातील यच्चयावत पात्रे काल्पनिक आहेत. त्यांचा बहामनीकालीन मराठ्यांच्या इतिहासाशी कसलाही संबंध नाही. नाटक 'वाचताना शेक्सपियरच्या नाट्यलेखनाची आठवण एकसारखी येत' असल्याचे वा. ल. कुलकर्णी यांनी म्हटले आहे.[१६] परंतु हे संपूर्ण नाटक, त्या काळच्या रंगभूमीवर नारायण बापूजी कानिटकर यांनी जे संकेत निर्माण केले होते, त्या संकेतांच्या सावलीत वावरणारे आहे. कानिटकरांनी 'प्रतापराव आणि चंद्रानना' हे नाटक स्कॉटच्या 'केनिलवर्थ' कादंबरीच्या आधारे लिहिले आहे. 'केनिलवर्थ' हे किल्ल्याचे नाव आहे आणि खाडिलकरांच्या शीर्षकात ते टिकून राहिले आहे. 'प्रतापराव-चंद्रानना' या नाटकात नायक प्रतापरावाइतकेच नायिका चंद्रानना हिला महत्त्व आहे. कानिटकरांच्या 'श्री शिवाजी' नाटकाची नायिका 'मोहना' हीच होती. आणि तिच्यावर आषक झालेल्या दिलेलखानाचे ज्या पद्धतीने कानिटकर वर्णन करतात, त्यात आणि 'कांचनगडच्या मोहने' तील हंबीर-रावाच्या पागलपणामध्ये बरेच साम्य आहे. कानिटकरांची मोहना ही पुरुषवेष घेऊन प्रत्यक्ष लढाईवर जाते. हिंदु स्त्रीच्या पातिव्रत्याचे, उदात्ततेचे चित्रण करण्यात कानिटकरांची लेखणी रंगून जाते, त्याचे प्रत्यंतरही खाडिलकरांच्या मोहनेच्या चित्रणात येते.

म्हणजे, शेक्सपियरप्रणीत नायकप्रधान दारुण नाट्याचा आविष्कार करण्यासाठी या नाटकात पुरेपूर अवसर असताही कानिटकरांच्या तत्कालीन लोकप्रिय नाटकांच्या प्रवाहात सापडल्यामुळे घटनेकडे या खाडिलकरांचे दुर्लक्ष झाले आहे. प्रतापरावामध्ये त्यांनी 'ऑथेल्लो' आणला असता आणि पिलाजीरावास 'आयागो'चा वेष दिला असता तर हे नाटक फारच प्रभावी झाले असते,

परंतु ऐतिहासिक पार्श्वभूमीच्या निर्मितीने स्वातंत्र्याचा, स्वाभिमानाचा संदेश देण्यासाठी खाडिलकरांनी तत्कालीन रंगभूमीचे संकेत बुद्धयाच स्वीकारले आहेत, असे म्हटले पाहिजे. तरुणसुलभ उत्साहाच्या भरात 'सवाई माधवराव' लिहिताना खाडिलकरांच्या मनावर शेक्सपियरचा जो जबरदस्त पगडा होता, तो १८९८ च्या सुमारास बराचसा दूर झाला आहे. शेक्सपियरच्या व्यक्तिचित्रणापेक्षा आता ते केवळ त्याच्या नाट्यलेखनतंत्राच्या प्रभावातच राहिले आहेत, याचे प्रत्यंतर खाडिलकरांच्या या दुसऱ्या नाटकात येते.

खाडिलकरांचे १९०९ साली प्रसिद्ध झालेले 'भाऊबंदकी' हे नाटक त्यांच्या वरील दोन्ही नाटकांचा तुलनेने 'ऐतिहासिक' या संज्ञेचा चांगला प्रत्यय आणून देणारे आहे. त्यांच्या काळच्या उपलब्ध ऐतिहासिक साधनांतून नारायणराव पेशव्यांच्या खुनासंबंधाने व बारभाईंच्या कारस्थानासंबंधाने जे ऐतिहासिक चित्र साकार होत होते, त्याच्या प्रत्ययकारी खाणाखुणा या नाटकामध्ये उमटल्या आहेत. शेक्सपियरच्या मॅकबेथ व लेडी मॅकबेथ या व्यक्तिचित्रणांची छाप रघुनाथराव व आनंदीबाई यांच्यावर पडलेली आहे, परंतु त्यामुळे मूळ इतिहासातील पात्रांच्या व्यक्तिमत्त्वाला धोका न पोचता ती आणखी उठावदार झाली आहेत. राघोबादादाला 'ऑथल्लो' बनवून, इतिहासाचे अनुसंधान सोडून, त्याची भीषण शोकांतिका करण्याच्या ते भरीस पडले नाहीत. ह्या विषयाकडे त्यांनी मुख्यत्वेकरून इतिहासाच्या दृष्टिकोणातून पाहिले आणि भूतकाळातील इतिहासामध्ये वर्तमानकालीन राजकीय जीवनाचे प्रतिबिंब दाखवून इतिहासाचे राष्ट्रीय उद्बोधनाचे कार्य प्रभावी नाट्यकृती किती परिणामकारकतेने करू शकते हे दाखवून दिले.

शोकात्मिकेतील तार्किकता आणि व्यक्तिचित्रणाची घडण ही इतकी एकसंध व स्वयंपूर्ण असते की, इतिहासातील घटनांचे अनुसंधान ठेवण्याच्या भरात तिची ही एकसंघता हरवते आणि त्यामुळेच ऐतिहासिक नाटक व शोकात्मिका (Tragedy) ह्यांच्या मूलभूत रचनेतच फार मोठा फरक आहे, हा वाङ्मयीन सिद्धांत खाडिलकरांच्या या नाटकामुळे चांगल्या रीतीने सिद्ध होतो, असे वाटते. मराठ्यांच्या इतिहासातील सवाई माधवरावांसारख्या व्यक्तीचे पर्यवसान 'हॅम्लेट' सारख्या तर्कशुद्ध जिवंत व एकसंघ व्यक्तिमत्त्वात ते साकार करू शकत नाहीत. ऐतिहासिक नाटक हे प्रथम 'ऐतिहासिक' असते आणि नंतर मूळ ऐतिहासिक घटनांतच शोकात्मिकतेचे घटक असल्यास इतिहासाला धरूनच तिचे शोकात्मिकेत पर्यवसान होते, याचे प्रत्यंतर खाडिलकरांच्या या नाटकांनी आणून दिले आहे.

या तिन्ही नाटकांची संविधानके खाडिलकरांनी स्वतंत्र रीत्या पहिल्या प्रथम इतिहासातून शोधिली नाहीत किंवा त्यांनी स्वतःच्या कल्पनाशक्तीने निर्मिलेली नाहीत. इतिहासातील सवाई माधवरावांच्या व नारायणराव पेशव्यांच्या दुर्दैवी जीवनावर आधारलेली नाटके खाडिलकरांपूर्वी निदान वीस-पंचवीस वर्षांपूर्वी तरी रंगभूमीवर आलेली होती. सवाई माधवरावांच्या जीवनावरची, कट्टी-थत्ते यांची नाटके आणि खाडिलकरांनी पुनर्लेखन करण्यापूर्वीच्या काळात लिहिलेले अनंत नारायण भागवत यांचे ‘ माधवनिधन ’ हे नाटक, इत्यादी कृती खाडिलकरांच्या पुढे होत्या. नारायणराव पेशव्यांवर तर खाडिलकरांपूर्वी लिहिलेल्या नाटकांची संख्या मोठीच होती आणि त्यांतली कित्येक नाटके चांगली होती. कांचनगडच्या मोहनेवरचा नारायण बापूजी कानिटकरांचा प्रभाव स्पष्ट केला आहेच.

अगोदर उपलब्ध असलेले, रंगभूमीवर गाजलेले किंवा गाजत असलेले संविधानक घेऊन, (खाडिलकरांच्या साऱ्याच नाटकांबाबतीत हे विधान खरे आहे) खाडिलकर ज्या वेळी स्वतःचे म्हणून नाटक लिहितात, त्या वेळी त्यांच्यापूर्वी त्या विषयावर लिहिलेली सारी नाटके एकदम निष्प्रभ होतात. त्यानंतर कोणताही समर्थ नाटककार त्या विषयास हात लावू धजत नाही आणि त्या नाटकांचे अनुकरण करण्याचे सामर्थ्यही कुणात राहात नाही. मराठी रंगभूमी ही इतकी अनुकरणप्रिय आणि रंगभूमीवर यशस्वी झालेल्या कृतींच्या अनुकृती इतक्या झटपट रंगभूमीवर येऊ लागतात की, त्यामुळे मूळ कृतींचा बाळबोधपणा स्पष्ट होतो. खाडिलकरांच्या बाबतीत असे क्वचितच घडते. कारण त्यांच्या कृती अशा साध्या, बाळबोध किंवा एकपदरी नसतात. त्यांचा पिंडच मूलतः जातिवंत नाटककाराचा आहे. ‘ माझा धंदा नाटके लिहिण्याचा, माझी उपजीविका नाटकांवर, आणि माझा चरितार्थही नाट्यलेखनच ’ ह्या १९१७ सालच्या उद्गारात[१७] किंवा ‘ मी प्रथम नाटक्या ’ या शब्दांत त्यांनी १९४४ साली मराठी रंगभूमीचा सांगली येथील शतसांवत्सरिक समारंभास पाठविलेल्या संदेशात त्यांच्या नाट्यकलेवरच्या अविचल व अव्यभिचारी निष्ठेचे प्रतिबिंब पडले आहे. खाडिलकरांच्या प्रतिभेला शब्दाशब्दांतील, प्रसंगाप्रसंगांतील आणि व्यक्तिमात्रातील नाट्य रंगभूमीच्या माध्यमातून साकार करण्याचे जणू वरदानच प्राप्त झाले आहे. नाटक ह्या वाङ्मयप्रकाराची पृथगात्मता खाडिलकरांनी नेमकी ओळखिली आहे आणि म्हणूनच संवादांचे, व्यक्तिचित्रणाचे आणि त्यांतील अंगभूत नाट्याचे मर्म त्यांच्या प्रत्येक नाटकातून प्रगटले आहे. इतिहास आणि इतिहासातल्या व्यक्ती म्हणून ‘ सवाई माधवरावां ’मधल्या घटना आणि व्यक्ती यांजकडे पाहताना त्यातल्या अनेक प्रकारच्या विसंगती लक्षात घेऊनही ऐतिहासिक नाटक म्हणून ‘ सवाई

माधवरावां'ची परिणामकारकता वादातीत आहे. त्यातला एखादा छोटासा प्रवेशही किती नाट्यपूर्ण असतो आणि केशवशास्त्री किंवा माधवराव यांच्या संवादात त्या व्यक्तिचित्रणांचे मन साक्षात उभे करण्याची एखादी किमयाच असते ! नारायण बापूजी कानिटकरांची नाटके आणि कांचनगडची मोहना शेजारी ठेविल्यानंतर आशयामधली साम्ये खूप असली तरी अभिव्यक्तीच्या अभिजाततेमुळे आजही ते नाटक कसे एकदम ताजे वाटते. आनंदीबाई आणि राघोबा ह्यांच्या व्यक्तिचित्रणांच्या तुलनात्मक अभ्यासाने हीच गोष्ट सिद्ध होते. खरे पाहिले तर छत्रे, पंडित, जोगळेकर यांनी या दोन्ही व्यक्तिचित्रणांस जी बैठक दिली आहे ती खाडिलकरांनी यत्किंचितही बदलली नाही. परंतु मूळ व्यक्तिचित्रणातला एकरंगी भडक ठोकळेबाजपणा खाडिलकरांच्या नाटकात राहात नाही. त्यांच्या दुष्टपणापोटी, महत्त्वाकांक्षेपोटी त्यांच्यातला मानवी दुबळेपणाही खाडिलकर इतक्या काही सहजगत्या साकार करतात की, त्यामुळे ती जिवंत हाडामांसाची अशी माणसे म्हणून साकार होतात आणि त्यांच्याबद्दल करुणा निर्माण होते. नारायणरावाचा पहिल्या अंकात वध करून संघर्षाचे सर्वोच्च गतिमान चित्र उभे केल्यानंतर पुढच्या अंकातून ही गतिमानता खाडिलकर ढळू देत नाहीत. उलट पुढच्या अंकांतून बांडगूळवजा विनोदी पात्रांच्या, फार्सिकल, चित्रणांतूनही ह्या गतिमानतेशी समांतर असे चित्र निर्माण करण्यात यशस्वी होतात व रामशास्त्र्यांसारख्या व्यक्तिचित्रणाचे ह्या सर्व पार्श्वभूमीवर असे काही दर्शन घडवितात की, त्यामुळे व्यक्तिचित्रणातील नाट्य प्रसंगचित्रणातील नाट्यापेक्षाही प्रभावी ठरते, याचा मराठी ऐतिहासिक नाटकात पहिल्यांदा साक्षात्कार घडतो. 'वीरवृत्तीशी तादात्म्य पावणारा तोच कवी' असे त्यांनीच म्हटले आहे.[१८] त्यांच्या या साऱ्या ऐतिहासिक नाटकांतून त्यांच्या वरून खडबडीत वाटणाऱ्या गद्य संवादांचे रंगभूमीच्या माध्यमातून नितांत सुंदर अशा गद्यकाव्यात परिवर्तन होते. "खाडिलकर भाषेच्या सौष्ठवापेक्षा शब्दांच्या आघातांकडे जास्त लक्ष देतात. त्यामुळे त्यांची जी वाक्ये नाटक वाचताना रचनादृष्ट्या सदोष किंवा बोजड वाटतात, तीच वाक्ये रंगभूमीवर ऐकताना ठसकेदार आणि भेदक वाटतात" हे न. चिं. केळकरांचे उद्‌गार किंवा 'नाटकातील प्रत्येक शब्द आणि प्रत्येक क्रिया ही प्रथम रंगभूमीकरिता आहे या धोरणाने त्यांनी नाटके लिहिल्याकारणाने, रंगभूमी हीच त्यांची नाटके समजावून सांगणारी मार्गदर्शिका (Interpreter) ठरत असे आणि म्हणून 'खाडिलकरांची नाटके पाहिल्यानंतरच त्यांच्या वाचनामुळे मौज वाटते,' हे वसंत शांताराम देसाई यांचे विधान, खाडिलकरांच्या संवादांची महती स्पष्ट करणारी आहेत.[१९]

खाडिलकरांच्या ऐतिहासिक नाटकांची संविधानके तशी एकपदरीच आहेत, परंतु ती अशा काही ताकदीने मनावर आघात करतात की, परिणामाच्या

दृष्टीने ती अनेक पदरी, चमकदार, रंगीबेरंगी विणीचा वाटायला लागतात. त्यांतल्या तत्त्वदर्शनामुळे, तत्कालीन समाजाला पाहताक्षणीच अस्वस्थ करणारी व्यंजना, त्या व्यंजनेवर लक्ष ठेवून कथानकाच्या व व्यक्ति-चित्रणाचा अगदी सहज वाटावा असा विकास हा, आजही ती नाटके पाहताना नित्यनूतन वाटावा, इतका चिरतारुण्याने बहरलेला आहे.

रंगभूमीच्या दृष्टीने खऱ्याखुऱ्या आणि विशुद्ध नाट्यदृष्टीचा अनेकरंगी पट विणण्याचे खाडिलकरांचे कौशल्य हे त्या काळात अपवादात्मकच. तत्त्वदर्शनाच्या हव्यासामुळे खाडिलकर चुकूनही आपल्या नाटकास बोधवादी कंथा बनवीत नाहीत किंवा वीररसाच्या प्रादुर्भावाने शृंगाराची पायमल्ली करीत नाहीत. उलट, त्यांच्या नाटकामध्ये उत्कट 'वीरा' बरोबरच सूचक नर्म 'शृंगार' हातांत हात घालून वावरतात आणि ध्येयाकांक्षाशून्य, पराक्रमविरहित पौरुषाच्या शृंगाराचा ते उपहास करून त्यास हास्यास्पद बनवितात. त्यांच्या साऱ्या नाटकांचा आत्मीय गुण न. चिं. केळकरांनी 'ओज' ह्या एका शब्दात नेमकेपणाने प्रतिपादिलेला आहे.[२०] 'त्यांचे शृंगार आणि करुण हे रससुद्धा ओजोगुणान्वित असतात व त्यामुळे त्या रसाभोवती एक प्रकारचे उदात्त वातावरण निर्माण होते' असे पुढे केळकरांनी त्याचे स्पष्टीकरण केले आहे.[२१] ह्या त्यांच्या ओजोगुणामुळे उदात्तता जशी निर्माण होते, तशीच त्यांच्या नाटकातल्या नायक-नायिकांचे मानवीपणही (Humanness) साकारत जाते. आपल्या प्रिय मैत्रिणीची फार दिवसांनी भेट झाल्याचा आनंद ओसरून मोहना अंतर्यामी उदास-खिन्न झाली असता प्रतापराव-मोहना ह्यांच्या भेटीच्या प्रसंगातून जे शृंगारचित्र साकार होते, त्यातूनच पुढे त्यांच्या आयुष्यात घडणाऱ्या अनेकविध संकटप्रसंगांतील अविचल प्रेमनिष्ठेचा त्यांच्या व्यक्तित्वाचा ताणाबाणा सिद्ध होतो आणि हे सारे काही 'मानवी' आहे, आमचे-तुमचे आहे, अशी आत्मीयता निर्माण होते. सवाई माधवरावामध्ये पहिल्या-दुसऱ्या अंकांत माधवराव-यशोदा यांच्यामधला जो आंतरिक प्रेमभाव प्रकटतो, त्यातच त्यांच्या पुढच्या विस्फोटाची भवितव्यता डोकावत असल्याने, माधवराव वेडाच्या भरात पुढे ज्या वेळी तिच्या हातातले निरांजन उधळतो किंवा स्त्रीजातीसंबंधाने बरळायला लागतो, त्या वेळी त्यातले कारुण्य त्यातल्या मानवीपणामुळेच मनाला भिडते. त्या काळाच्या संकेतांना अनुसरून अत्यंत नीच पात्रांची हास्योत्पादक प्रणयचित्रे खाडिलकर रंगवीत असले तरी आनंदी-रघुनाथ यांची प्रणयचित्रे अशी ठोकळेबाज व हास्योत्पादक नाहीत. त्यांमध्ये विलासी पुरुषाचे सारे रंग असले तरी त्यातली रग ही 'ओजा'ची नसून मानवी दौर्बल्याची आहे. त्यामुळेच ती उदात्त नसली तर मानवी मनाच्या खोल अंतरंगात अवगाहन करण्याच्या नाटककाराच्या ताकदीचा प्रत्यय देणारी आहे.

खाडिलकरांच्या व्यक्तिचित्रणाची खरी ताकद त्यांच्या मनोवगाहनात आहे, साध्यासुध्या शब्दांतून मानवी मनातील उदात्तता व क्षुद्रता हेरण्यात आहे आणि तटस्थतेने चारदोन प्रवेशांच्या फटकाऱ्यांत व्यक्तिमत्त्वे जिवंत करण्यात आहे. खाडिलकर बारीकसारीक कलाकुसरी मुळीच करीत बसत नाहीत. त्यांच्या रंगभूमीच्या जाणिवा मुळातच इतक्या तीव्र आहेत की, अनेक प्रकारच्या कौशल्यपूर्ण कसरती करीत बसण्यात, किंबहुना अनावश्यक शब्दांची किंवा कल्पनांची उधळपट्टी करण्यात ते चुकूनही वेळ घालवीत बसत नाहीत.

मराठीतील उपलब्ध ऐतिहासिक साधनांमध्ये असलेल्या परिणामकारक स्त्रीचित्रणांच्या अभावामुळे खाडिलकरांचीही काही अंशी कुचंबणा झाली आहे. मानवी जीवनाचा ऐतिहासिक घटनांतून ते ज्या वेळी वेध घेण्याचा प्रयत्न करतात, त्या वेळी मराठ्यांच्या इतिहासाचे या बाबतीतले खुजेपण त्यांच्या पहिल्या कृतीतून जाणवल्याखेरीज राहिले नाही. 'सवाई माधवराव' मध्ये आईसाहेब, आवडी बडोदेकरीण अशी काल्पनिक स्त्रीचित्रे निर्माण करून ही उणीव भरून काढण्याचा ते प्रयत्न करतात. परंतु 'यशोदे' सारख्या पात्रामध्ये रंग भरण्यामध्ये त्यांना यश येत नाही. कारण मूळ ऐतिहासिक साधनांत त्या पात्राचा चेहरामोहरा देखील त्यांना कुठे गवसला नाही. दुसऱ्या नाटकामध्ये 'मोहने' ला महत्त्व देण्यासाठी त्यांना काल्पनिक कथावस्तू निवडावी लागली. याला अपवाद काय तो आनंदी-बाईचा. त्यामुळे तिचे चित्र साकार करताना खाडिलकरांच्या प्रतिभेने विशेष कौशल्य दाखविले आहे. ऐतिहासिक वाङ्मयातील ही उणीव पौराणिक वाङ्मयात नव्हती. महाभारत-रामायणातून त्रैगुण्योद्भव लोकचरिताचा विणलेला विस्तृत असा पट उपलब्ध होता. त्यामध्ये पुरुषांच्या बरोबरीने विलक्षण संपन्न अशी स्त्रीचित्रणे होती. त्यामुळे 'भाऊबंदकी' नंतर खाडिलकर पौराणिक नाटकांकडे आणि ज्यांच्यावर इतिहासाची कसलीच बंधने नव्हती अशी 'मानापमान' सारखी अद्-भुतरम्य काल्पनिक संविधानके निर्मिण्याकडे वळले.

खाडिलकर जिथे थांबले त्याच्या पुढच्या विकासाचा टप्पा न. चिं. केळकर यांच्या एका नाट्यकृतीतून दिसावयाचा होता. 'तोतयाचे बंड' ही ती कृती (१९१२). हॅम्लेटच्या आकर्षणामुळे, खाडिलकरांनी नाना फडणीसांच्या व्यक्ति-मत्त्वाकडे दुर्लक्ष केले होते. त्याचा परिणाम म्हणून, परिश्रमाने खरेशास्त्र्यांनी नानांच्या चारित्र्यावरचे कलंक पुसून टाकले तरी, खाडिलकरांच्या नाटकामुळे ते पुसले गेले नव्हते, रंगभूमीवरही त्याला अद्यापपर्यंत गौणत्व होते. केळकरांच्या या कृतीने, खरेशास्त्र्यांनी अस्सल कागदपत्रांद्वारे उभा केलेला नाना पहिल्या प्रथम

रंगभूमीवर साकारला आणि त्याला मानाचे स्थान प्राप्त होऊन त्याच्या मुत्सद्देगिरीचा व चांगुलपणाचा ठसा प्रेक्षकांच्या अंतःकरणावर उमटविला गेला.

ऐतिहासिक ललितकृतीची खरी आणि सगळ्यांत मोठी कसोटी म्हणजे तिने जाणत्या व अव्वल दर्जाच्या इतिहासज्ञांकडून तिच्या ऐतिहासिक प्रामाण्याबद्दल आणि ललितकृती म्हणून तिच्या यशस्वितेबद्दल शिफारसपत्र मिळविणे. हे यश मराठी ऐतिहासिक ललितकृतीत फक्त तोतयाच्या बंडाच्या वाट्याला आले आहे. खरेशास्त्री म्हणतात, 'निव्वळ काल्पनिक पात्रे व प्रसंग सोडून दिल्यास खरोखर ऐतिहासिक पात्रांच्या स्वरूपात व वर्णनात काहीचीही चूक झालेली नाही.'[२२]

हा अभिप्राय ज्या पत्रात व्यक्त झाला आहे. त्याच पत्रात पुढे 'नाटक हाती पडल्यावर बायकोस वाचून दाखववयास सुरवात केली तो नाटक संपल्यावरच उठलो, इतका या नाटकाने चटका लाविल्याचे' शास्त्रीबुवांनी लिहिले होते अशी आठवण संभाषणाच्या ओघात य. न. केळकर यांनी सांगितली. प्रसिद्ध इतिहासकार वाकसकरांनी लिहिले आहे, 'ऐतिहासिक नाटकाचा उत्तम आदर्श रा. केळकरांचे 'तोतयाचे बंड' हा होय. ऐतिहासिक नाटक कसे असावे ! ऐतिहासिक व्यक्तींचा दर्जा नाटकात कोणता असावा ? इतिहास व कल्पना यांचे कितपत मिश्रण असावे ? काल्पनिक गोष्टींना किती वाव असावा ? स्थलकालादिकांचे नियम कोणत्या रीतीने अमलात आणावेत इत्यादी गोष्टींचे सांगोपांग विवरण करीत बसण्यापेक्षा 'ऐतिहासिक नाटक तोतयाच्या बंडासारखे लिहावे' एवढेच जर सांगितले तर ते पुरे होईल असे वाटते.'[२३]

केळकरांची प्रकृती मुळातच सौम्य व प्रत्येक गोष्टींची अनेक अंगे शोधण्याचा हव्यास असलेली. सूक्ष्म अवलोकनशक्ती आणि लालित्याने नटलेला माफक कल्पनाविलास यांना त्यांच्या बुद्धिनिष्ठेची व चौकसबुद्धीची जोड मिळाल्यामुळे निबंधकार म्हणून त्यांना कल्पनातीत यश प्राप्त झाले. खाडिलकरांच्या लेखणीतील आवेश, उग्रता आणि नाट्यलेखनाची अव्वल दर्जाची जाणीव यांचा आपल्यामध्ये अभाव असल्याची खुद्द केळकरांनाच जाणीव आहे. 'माझ्या वाङ्मयप्रकृतीचा पिंड नाट्यलेखकाचा आहे असे स्वतः मी, किंबहुना इतरांनीही कधी मानले नाही. किंबहुना इतरांपेक्षा माझ्याच ठिकाणी हा विश्वास कमी होता.' असे ते म्हणतात.[२४] परंतु नवीनच निघालेल्या भारत नाटक मंडळीने धरणे धारल्याने व कर्मधर्मसंयोगाने याच सुमारास रा. ब. द. ब. पारसनीस यांनी त्यांना मिळालेले तोतयासंबंधीचे कागदपत्र वाचावयास दिल्याने, ते वाचून हा विषय एखाद्या नाटकाला फार चांगला होईल असे त्यांच्या मनात सहज येऊन गेले व

विषयाने पकड घेतल्यानंतर अवघ्या दहा दिवसांत नाटकाचे चार सव्वाचार अंक लिहूनही झाले.[२५] पारसनिसांच्या या कागदपत्रांबरोबरच तोतयाच्या बंडासंबंधाचे खरेशास्त्र्यांच्या ऐतिहासिक लेखनसंग्रहांतील सर्व कागदपत्र वाचून काढल्याचे त्यांनी नाटकाच्या प्रस्तावनेत नमूद केले आहे.[२६] इतिहासात व ऐतिहासिक कागदपत्रांत केळकरांना गती होती, आणि इतिहास-संशोधकाच्या जातीची गोडी होती. त्या सर्वांचा केळकरांनी येथे अतिशय कौशल्याने उपयोग करून घेतला आहे. इतिहास-संग्रहातील कागदपत्रांमध्ये तोतयाच्या बंडाचे जे चित्र उभे राहाते, ते जसेच्या तसे ठेवून केळकरांनी नाट्यरचनेस उपकारक ठरतील असे बदल केले आहेत. मूळ कागदपत्रांत रामचंद्रपंत नाईकाची पत्नी हिला प्राधान्य आहे. तिने व तिच्या मुलांनी पैशांच्या लोभापोटी तोतयास सोडावयास लावले व पार्वतीबाईच्या सख्ख्या भावाला तिच्याकडे पाठवून भाऊसाहेब पेशवा तो हाच, याची खातरजमा केली. 'पार्वतीबाईस नायकाच्या स्त्रीनें खातरजमा केली, त्यावरून किंचित डावडौल तर जाहलीच, परंतु शहाणी बायको, लौकिकांत दाखविली नाहीं.' या शब्दांत व्यक्त झालेल्या पार्वतीबाईबद्दलचा मूळ आशयास केळकरांनी आपल्या नाटकातील व्यक्तिचित्रणात धक्का लागू दिला नाही. पार्वतीबाईच्या मनाने घेतल्यानंतर, एरवी असे प्रसंग मुत्सद्दीगिरीने व निष्ठुरतेने निभावून नेणाऱ्या नाना फडणिसांची मोठीच त्रेधा-तिरपीट उडाली. तोतयाच्या पारिपत्यासाठी ज्याला ज्याला पाठवावे, तो तो तोतयास मिळू लागला, म्हणून नाना तसे अस्वस्थ झाले तरी त्यांनी शिंदे-होळकरांमध्ये फूट पाडून महादजी शिंद्यास आपल्या बाजूस वळविले व तोतयाच्या बंडाचा बीमोड करण्याची कामगिरी ज्या वेळी महादजीने स्वीकारली, त्या वेळीच ते निर्धास्त झाले. परंतु त्यांची खरी कसोटी पार्वतीबाईचे समाधान करण्यात होती आणि त्या सत्प्रवृत्त व साध्वी स्त्रीच्या मनाला लागेल, असे काही करणे मुत्सद्दी नानांच्या जिवावर आले होते. अशक्त, रोगजर्जर नानाला हाताशी धरून राजकारणाचे व मुत्सद्दीगिरीचे पहिलेवहिले वळसे सदाशिवरावभाऊंनी त्याला दिले होते. त्या भाऊंची एकनिष्ठ पत्नी म्हणून नानांस तिच्याबद्दल नितांत आदर होता. ती क्षयी असून शेवटचे दिवस मोजीत असल्यामुळे आणि यापूर्वीच तिने वेळोवेळी आपल्या जवळच्या काही लोकांची गाठ तोतयाशी एकांतात घालून द्यावी, अशी विनवणी केल्यानंतर ती नाकारण्यात आल्यामुळे ती अतिशय उदासचित्त झाली होती. आता तोतया सुटल्यानंतर हीच जवळची मंडळी तिला ज्या वेळी तोतयाच्या खरेपणाबद्दल प्रतिज्ञेने सांगू लागली, त्या वेळी शेवटी एकदा त्याचे दर्शन घेण्याचा तिने हेका धरला. नाना फडणिसांच्या आयुष्यातील हा सर्वांत बिकट प्रसंग होता आणि स्वतःच्या आयुष्यातील अत्यंत कठीण व संकटग्रस्त प्रसंगांची जी यादी स्वहस्ते त्यांनी करून ठेविली आहे, तिच्यामध्ये या

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे
अनुक्रम ५८३१८ वि: निबंध
क्रमांक २९६० नों: दि: २०१
३१.३.८२

प्रसंगाचा उल्लेख आहे.[२७] पार्वतीबाईने तोतया खरा असल्याचे मनाने घेतल्यामुळे नानांस 'नखानें दूर सारावयाजोग्या कृतीस कुऱ्हाडीची आवश्यकता लागली' असल्याचा उल्लेख ऐतिहासिक कागदपत्रांत आहे.[२८]

राजकीय बंडाची पार्श्वभूमी असलेल्या या नाटकातील खरा संघर्ष पार्वतीबाईच्या मानसिक बंडात व नानाच्या मानसिक द्वंद्वात आहे. आतापर्यंत जवळजवळ १५-१६ वर्षे सहनशीलतेने पार्वतीबाईने ज्या गोष्टी मनाशी बाळगल्या होत्या, त्या तिच्या शेवटच्या आजारात तिला असह्य झाल्या आहेत आणि तिचे सात्त्विक मन भाऊंनी पोटच्या पोराप्रमाणे ज्याच्याकडे पाहिले त्या नानाविरुद्धच आता शेवटचे बंड करून उठले आहे. दोन व्यक्तींमधील अत्यंत सूक्ष्म असा मानसिक संघर्ष हे 'तोतयाच्या बंडा'चे खरे सामर्थ्य आहे. तसेच, हे बंड अनेक पातळींवरचे आहे. त्यांनी 'वीर विडंबन' नाटकाच्या प्रस्तावनेत लिहिले होते की, 'विडंबन' ह्या संस्कृत शब्दाला अनेक अर्थ आहेत. त्यांपैकी बरेच अर्थ लागू पडणारे प्रसंग या नाटकात आहेत.' तसेच 'बंड' या शब्दाचे अनेक व्यक्तींचा संदर्भातले अर्थ या नाटकात केळकरांनी उभे केले आहेत. म्हणूनच हे नाटक अनेक पदरी आहे. मूळ तोतयाचे बंड अगदी किरकोळ आहे, अशा नित्य नव्या बंडांचा नानाला अनुभव होता आणि हे बंडही मूळ तोतयाचे नाहीच आहे. तोतयाला पुढे करून दौलतगिरीचे आणि पर्यायाने रामचंद्रपंतांसारख्या स्वार्थी व लबाड लोकांचे हे राजकीय बंड आहे, नानाच्या मनातील कर्तव्यनिष्ठा आणि मुत्सद्देगिरी यांच्यातलेही हे बंड आहे, तसेच जन्मभर सोशीक म्हणून वावरलेल्या पार्वतीबाईच्या मनातील शेवटच्या दुबळ्या मानवी मनाच्या इच्छेमुळे निर्माण झालेले हे बंड आहे. एकंदरीत हे सारेच बंड राजकीय दृष्टीने एक बडे थोतांड आहे आणि मानसिक दृष्टीने त्यातल्या अगम्यतेमुळे, गूढतेमुळे मन हालविणारे आहे. त्यामुळे नाटकाचा सारा आत्माच एका अनामिक, गूढ अशा करुणनाट्याने भरलेला आहे. नानांच्या मुत्सद्दीगिरीने पलटी खाल्ली असती आणि सवाई माधवरावास हाताळण्यामध्ये त्यांच्या हातून जी घिसाडघाई झाली, तशी झाली असती तर नानांवरच नव्हे, तर साऱ्या मराठेशाहीवर जो एक मोठा अनर्थ गुदरला असता, त्याहीपेक्षा एका भोळ्या-भावड्या उदात्त जीवाची होणारी फसवणूक पाहून पाहणाऱ्याचा जीव गुदमरून गेला असता! म्हणूनच ह्या शोकात्म नाट्याची भीषण व दारुण शोकांतिका होऊ न देण्यात व अमला या काल्पनिक पात्राची निर्मिती करण्यात केळकरांनी फार मोठे चातुर्य दाखविले आहे. खरे पाहिले तर, पार्वतीबाईने शेवटी तोतया पाहिलाच नाही! तोतयाला पकडून आणल्यानंतर रामशास्त्र्यांच्या नेतृत्वाखाली नेमलेल्या मंडळाने तोतया खोटा असल्याचे अनेक परीने सिद्ध केल्याने व तोतयानेही आपण कनोजी ब्राह्मण

असल्याचे मान्य केल्याने पार्वतीबाईने त्याला पाहण्याची इच्छा दर्शविली नाही. नानांनी तोतयास सामील झालेल्यांची कठोरपणे पारिपत्ये केली. रामचंद्रपंताच्या पत्नीस रत्नागिरीहून अनवाणी पायी चालवत पुण्यापर्यंत आणविली व तिने पार्वतीबाईची जी दिशाभूल केली, त्याबद्दल तिची अशा रीतीने धिंड काढून तिला चांगला धडा शिकविला. पार्वतीबाईची विटंबना करू पाहणाऱ्या अगदी जवळच्या लोकांवर नानांचा विशेष रोख होता. कारण आपण कोणती भयावह गोष्ट करीत आहोत, याचा त्यांनी सारासार विवेक केला नाही. बाकी मग जे कोणी केवळ प्रवाहपतित होऊन ह्या बंडात सापडले होते, अशा अनेक गोरगरिबांना दया दाखवून नानांनी साध्या प्रायश्चित्तावर सोडून दिले. नानांची पार्वतीबाईबद्दलची आत्मीयता, ही एक अत्यंत हृद्य अशा भावनेची द्योतक होती. केळकरांनी सारा भर या भावनेवर दिला आहे. ह्या भावनेची आर्द्रता आणि नानांच्या मनातील मुत्सद्देगिरीच्या पोटी निर्माण झालेली कर्तव्यकठोरता दाखविण्यासाठी केळकरांनी 'अमला' या काल्पनिक पात्राचा उपयोग केला आहे.—ते 'लालनबैरागीण' वरून केळकरांना सुचले आहे हे उघड आहे.— तोतया हाच तिचा पती हे लक्षात आल्यामुळे करुणेपोटी नानांनी तिला आश्रय दिला आहे. परंतु त्याच वेळी नानांच्या मनामध्ये दुसरे एक द्वंद्व उद्‌भविले आहे. या भोळ्याभाबड्या स्त्रीची फसवणूक करावयाची का कर्तव्यकठोरतेने तोतयाला देहान्त प्रायश्चित्ताची शिक्षा द्यावयाची ! पार्वतीबाईचे नाव घेतल्यावर अंगी कापरे भरणारा सुखनिधान शेवटी जीव वाचविण्यासाठी खोटे बोलून पार्वतीबाईच्या मनाची यत्किंचितही पर्वा न करण्याच्या मुर्दाड मनाचा होतो, त्या वेळी त्याच्या मुर्दाडपणाचे, समोर अमला पाहून, मूढ क्रौर्यात परिवर्तित होते आणि तो त्या भरात अमलेचा गळा दाबून खून करतो. येथे सुखनिधानसारख्या भित्र्या आणि नादान माणसाच्या वाट्यास येणारी भवितव्यता केवळ राजकीय पातळीवरून दाखविली असती तर त्याचा मनावर होणारा परिणाम अल्पमात्र राहिला असता. ललितकलेच्या संदर्भात प्रत्येक व्यक्तिमत्त्वाच्या पर्यवसानाची वाङ्मयीन अपरिहार्यता निर्माण करावी लागते. ती अमलेमुळेच निर्माण झाली आहे. तोतया अमलेचा गळा दाबून प्राण घेतो हा नाटकातला सर्वोच्च संघर्ष प्रसंग. तो अशा रीतीने येतो की, प्रेक्षकांचे रोधलेले श्वास समधात होतात आणि प्रत्येक व्यक्तीला न्याय मिळाल्याचे एक आंतरिक समाधान लाभते. अमलेसारख्या व्यक्तीची भीषण शोकांतिका होते, पण काही झाले तरी इतिहासाच्या दृष्टीने ती एक काल्पनिक व्यक्ती असल्याचे ठाऊक असल्याने तिच्या भीषण पर्यवसानाचा आघात मनात राहात नाही. उलट नाना व पार्वतीबाई हे दोघेही त्यांच्या विलक्षण अशा मानसिक कोंडीतून अकल्पित रीतीने बाहेर पडल्याचे पाहून प्रेक्षकांच्या मनावरचा

ताण एकदम हलका होतो. संघर्षबिंदू व उकलबिंदू एकाच प्रसंगात येऊन अत्यंत परिणामकारक शेवट त्यामुळे साधला जातो. एकदम अकल्पित धक्का बसतो आणि अकल्पितपणेच मन एकदम सावरले जाते, हा दुहेरी अनुभव मोठ्या कल्पकतेने केळकरांनी आणून दिला आहे. हे करुणपर्यवसान घडवून आणण्यासाठी, लेखकाने अगोदर त्याची पार्श्वभूमी मनावर बिंबविल्यामुळे, आपली मने धक्का सहन करण्यासाठी तयार झालेली असतात. असा अपरिहार्य शेवट होणे हे शोकनाट्याच्या बाबतीत लेखकाचे नेमके लक्ष्य असते. परंतु 'तोतयाचे बंड'सारख्या अनेक परिणाम साधणाऱ्या व अनेक व्यक्तींच्या अंतर्द्वंद्वाची उकल करण्याचा व त्या सर्व व्यक्तिमत्त्वांना न्याय देण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या कलाकृतीत हे मोठे बिकट व कौशल्याचे कार्य असते. चांगल्या चांगल्या कलाकृतींचे शेवट पाहिले तर इष्ट तो 'शेवट' गाठण्यासाठी लेखकांची होणारी त्रेधा-तिरपीट लक्षात येते. मराठी वाङ्मयामध्ये अनेक चांगल्या कलाकृतींचे शेवट वाङ्मयीन दृष्ट्या मोठे केविलवाणे व दुबळे असतात. देवलांची 'शारदा', गडकऱ्यांचा 'एकच प्याला' सोडून राहिलेली इतर नाटके या दृष्टीने पाहण्यासारखी आहेत. ऐतिहासिक दृष्टीने तत्कालीन प्रेक्षकांच्या मनावर जो परिणाम घडवावयाचा होता त्या दृष्टीने 'भाऊबंदकी'चा शेवट योजिलेला असला तरी कलेच्या दृष्टीने तो अगदीच सामान्य आहे. ऐतिहासिक कलाकृतीतील काल्पनिक पात्रांचे कार्य महत्त्वाचे असावे लागते, यांखेरीज त्यांच्या निर्मितीचे समर्थन होत नाही. केळकरांच्या नाटकातील काल्पनिक पात्रे विचारपूर्वक व कल्पकतेने योजिलेली असल्याने ती नेहमीच ऐतिहासिक वातावरणाला उठाव देतात व ऐतिहासिक व्यक्तिचित्रणातील भावनिक सत्याचा आविष्कार करतात.

'तोतयाच्या बंडा'नंतर केळकरांनी लिहिलेली 'चंद्रगुप्त' (१९१३) व 'अमात्य माधव (१९१५) ही दोन्ही ऐतिहासिक नाटके त्यातल्या ऐतिहासिक व्यक्तींची योजना लक्षात घेऊनही, प्रकृतीने संपूर्ण काल्पनिक आहेत. शूद्रकाच्या 'मुद्राराक्षस' नाटकातल्या गंभीर विचाराची छाप विद्यार्थिदशेपासून मनावर असल्यामुळे व चाणक्याच्या तामसी स्वभावाबद्दल त्याला मिथ्याप्रतिज्ञ करून त्याची किंचित फजिती करावी या हेतूने हे नाटक लिहिल्यामुळे, त्याला इतिहासाचा आधार नाही. कथानक अगदी कपोलकल्पित रचल्याचे व ऐतिहासिक दृष्टीने 'अमात्य माधव'चीही योग्यता काहीच नसल्याचे खुद्द केळकरांनीच सांगितले आहे.[२९] 'चंद्रगुप्त' नाटक कल्पकतेच्या दृष्टीने तोतयाच्या बंडापेक्षाही उजवे आहे. 'कथानक स्वतंत्र व चांगले रंगलले या दृष्टीने' त्यांच्या सर्व नाटकांत व्यक्तिशः केळकरांनाही हेच नाटक सर्वांत अधिक आवडते[३०] परंतु ऐतिहासिक व्यक्तिचित्रे व

ऐतिहासिक वातावरण निर्माण करण्याचा कसलाही हेतू या दोन्ही नाटकांत नाही. कथानक चांगले रंगविण्याकडे, संवाद भारदस्त व मार्मिक योजण्याकडे आणि संविधानकातील चमत्कृतिजन्यतेने वाचकांची मने रिझविण्याकडे त्यांचे सारे लक्ष असते. आपली नाटकें रंगभूमीवर येताना आणि त्याबद्दलच्या एकंदर आर्थिक व्यवहारात त्यांना आलेला कटु अनुभव, मत्सरग्रस्त लोकांचे निंदेचे प्रहार, यामुळे त्यांनी योजिलेली व अर्धिअधिक लिहून ठेविलेली कित्येक नाटके पूर्ण केली नाहीत.

ऐतिहासिक नाटककाराला पारतंत्र्यकाळात जे भान ठेवावे लागते, ते त्यांनी न ठेवल्यामुळे तोतयाच्या बंडानंतरची चांगली नाटकेही रंगभूमीचे प्रमुख आकर्षण ठरू शकली नाहीत. केळकरांच्या कच्च्या टिपणवहीत अठरा नाटकांचा आराखडा त्यांनी लिहून ठेविलेला आहे. त्यांपैकी सहाच नाटके त्यांची लिहून झालेली दिसतात. राहिलेल्या नाटकांच्या आराखड्यांत 'बाजीरावशाही' व 'शाहूविजय' ही दोन ऐतिहासिक संविधानके आहेत. बाकी सर्व काल्पनिक आहेत. 'शिवाजीचा बंदिवास व सुटका' हे आग्र्याहून सुटकेवरच्या कथानकावर लिहिलेले नाटक ऐतिहासिक दृष्ट्या त्यात अनेक चुका आहेत असे खरेशास्त्र्यांनी म्हटल्यामुळे केळकरांनी त्या नाटकाचा पुढे रंगभूमीवर येण्यासाठी पाठपुरावा केला नाही व मूळ हस्तलिखित शोधून ते छापावयाच्या भरीसही ते पडले नाहीत. १९४२ च्या सुमारास कथानकाने निश्चित योजना होऊन थोडीफार लिहून झालेली, अशी सर्व नाटके त्यांनी फाडून टाकली. शेवटी तर नाटकांना प्रयोगशरण न मानता ती वाङ्मयीन दृष्टीने लिहून काढावीत, असे त्यांना वाटू लागले.[31] केळकरांसारख्या लोकप्रसिद्ध व लोकमान्यांच्या पायरीपदस्थाने व चतुर पुरुषाने मार्मिकपणाने रचलेल्या नाटकाची सामान्य लोकांत रीझ होतेच असा काही नेम सांगवत नाही, कारण त्यांच्या संवादातील भारदस्तपणा व सामान्य लोकांस चटकन कळून न येणारी कथानकरचनेतील खुबी तत्कालीन नाट्यवेड्या प्रेक्षकांस पसंत पडली नाहीत, असा जाणत्यांचा अभिप्राय पडलेला दिसून येतो.[32]

केळकरांप्रमाणे वासुदेवशास्त्री खरे यांची बहुसंख्य नाटके नाममात्र ऐतिहासिक, किंबहुना काल्पनिकच, आहेत. १८८५ साली त्यांनी लिहिलेले 'गुणोत्कर्ष' नाटक चटकदार आहे, परंतु ऐतिहासिकदृष्ट्या ते फारसे महत्त्वाचे नाही. कारण शिवाजी दक्षिणदिग्विजयार्थ गेला असता त्याचा पुत्र संभाजी व पन्हाळगडचा किल्लेदार गणपतराव हे मोगलांस फितूर झाले आहेत, ही वार्ता कळल्यानंतर तो घाइघाईने मोहीम सोडून कर्नाटकातून महाराष्ट्रात परत येतो, परंतु ह्या कथाभागांचे राजकीयदृष्ट्या जे महत्त्व आहे त्याचा विचार न करता अद्भुतरम्य अशा प्रकारचे हे नाटक शास्त्रीबुवांनी लिहिले आहे. दुष्ट गणपतराव व नादान

संभाजी यांची जशी या नाटकात चित्रे आहेत, तशीच, शिवाजी वडगावचा सुभेदार जिवाजीपंत देशपांडे यांजकडे वेषांतर करून धर्म्याच्या रूपाने राहतो व वडगाववर येणारा दुष्ट गणपतरावाचा हल्ला एकट्याच्या पराक्रमाने परतवून लावतो किंवा गणपतराव व संभाजी दुष्टपणाने सुभेदाराच्या सुनेवर बलात्कार करावयास टपले असता त्या पतिव्रतेची या संकटातून शिवाजी सुटका करतो व दोघांनाही शिक्षा करतो, अशी अद्‌भुतरम्यतेच्या रंगाने रंगलेली चित्रेही आहेत. स्कॉटच्या 'आयव्हॅनो' या कादंबरीतील काही प्रसंगांचे व त्याच्याच 'लेडी ऑफ दि लेक' या कथाकाव्यातील काही भागांचे शास्त्रीबुवांनी येथे कलम केले आहे, हे लक्षात येते.

१८८० पासून १९१२ पर्यंत शास्त्रीबुवा मिरजेला संस्कृत शिक्षकाचे काम करीत होते. १८८५ साली त्यांनी 'गुणोत्कर्ष' लिहिले त्या वेळी इतिहास-संशोधक म्हणून त्यांची ख्याती नव्हती. १८९२ पासून त्यांना हा नाद लागला आणि अत्यंत प्रतिकूल परिस्थितीत ऐतिहासिक लेखसंग्रहांचे संपादन करण्याचे व्रत घेऊन इतिहाससंशोधनाचा एखाद्या दुसऱ्या व्यक्तीला क्वचितच पेलणारा असा प्रचंड पसारा ते मांडून बसले. १९१२ च्या सुमारास पेन्शन घेण्याच्या विचारात असताना महाराष्ट्र-नाटक-मंडळीचे चालक त्र्यं. सी. कारखानीस यांनी त्यांना नाटक लिहिण्याची विनंती केली व उदरनिर्वाहार्थ १९१२ पासून १९२४ पर्यंत त्यांनी तारामंडळ, चित्रवंचना, कृष्णकांचन, शिवसंभव, उग्रमंगल व देशकंटक अशी एकूण सहा नाटके लिहिली. यांतल्या 'शिवसंभव' या नाटकातच काय ती इतिहासातील पात्रे येतात. बाकीच्या बहुतेक नाटकांतील मध्यवर्ती कल्पना त्यांना इतिहासातून सुचलेल्या असल्या तरी इतिहासातील प्रसंग वा पात्रे निवडून ही नाटके लिहिण्याच्या भरीस न पडता, त्यांनी ही नाटके संपूर्ण काल्पनिक स्वरूपात लिहिली आहेत. 'तारामंडळ' या नाटकातील दुर्जन-सिंग, इतबारराव इत्यादी नावे विलक्षण वाटली तरी इतिहासात या नावांच्या व्यक्ती होऊन गेल्या, एवढाच त्यांचा इतिहासाशी संबंध. कथानक बाराव्या-तेराव्या शतकात कल्पिले असून 'तारामंडळ' नावाच्या बहुमोल हाराभोवती सारे कथानक गुंफिले आहे. स्वामिनिष्ठ, स्वार्थत्यागी व दुष्ट, स्वार्थी दुर्जन व्यक्ती यांतील संघर्ष दाखविला असून स्वामिनिष्ठेचा, निःसीम पराक्रमाचा अंती विजय दाखविला आहे.

प्रसिद्ध बखरकार मल्हार रामराव चिटणिसांनी लिहिलेल्या शाहूमहाराजांच्या एका गोष्टीतील कथानकावरून 'चित्रवंचना' हे नाटक त्यांनी लिहिले असले तरी कथानक गुर्जरदेशाधिपतींची कन्या व उज्जयिनीचा राजपुत्र, अशा काल्पनिक व्यक्तींभोवती गुंफिलेले आहे. रूढिग्रस्त विवाहप्रकार मोडून प्रीतिविवाह झाले

पाहिजेत, हा या नाटकाचा संदेश. तो उघडउघड आधुनिक वाण्याचा आहे. कृष्णकांचन नाटकाच्या प्रस्तावनेत शास्त्रीबुवांनी म्हटले आहे. " विजापूरचा अल्पवयी बादशहा सुलतान शिकंदर याची बहीण पादशहाबिबी, ही औरंगजेबाच्या मनातून सून करून घ्यावयाची होती. पण, त्याचे म्हणणे विजापूरच्या राजाच्या अधिकाऱ्यांनी न ऐकल्यामुळे औरंगजेब हट्टास पेटला व त्या राज्याचा विध्वंस करण्यास उद्युक्त झाला. त्या वेळी आपल्यासाठी भावाच्या राज्याचा नाश होणे योग्य नाही हे समजून ती उदार अंतःकरणाची शहाजादी पादशहाबिबी आपण होऊन मोगल सैन्याच्या स्वाधीन झाली; ही इतिहासप्रसिद्ध गोष्ट हे संविधानक सुचण्यास कारण झाली. " शास्त्रीबुवांनी ह्या इतिहासप्रसिद्ध गोष्टीतील एकही व्यक्ती या नाटकात आणली नाही. कैवर्त व वैवर्त हे देश, उज्ज्वला, प्रद्योत, सारंगदेव ही पात्रे, त्यांचे प्रेम, कपटकांचन, त्यातून निर्माण होणारे हर्षामर्षाचे प्रसंग व त्यांचे आनंदपर्यवसान असे हे संविधानक आहे. 'उग्रमंगल' मध्ये लक्ष्मणसिंग, पद्मावती, भीमसिंग, दुर्गावती अशी राजस्थानी नावे असली तरी कथानकाचा राजस्थानच्या इतिहासाशी कसलाही संबंध नाही. 'देशकंटक'-चे कथानक राजारामकालीन असले तरी वर उल्लेखिलेल्या नाटकांतील पद्धती-प्रमाणे सबंध नाटक संपूर्णतया काल्पनिक आहे. या नाटकात एक स्वामी आणला आहे, ते रामदासस्वामी दिसू नयेत याची त्यांनी काळजी घेतली आहे.

या साऱ्या नाटकांतून शास्त्रीबुवांनी तत्कालीन राजकारणाच्या दृष्टीने प्रेरक ठरतील अशी तत्त्वे मांडली आहेत. राष्ट्रीयता, स्वार्थत्याग, निष्काम कर्मयोग, शठं प्रति शाठ्यं इत्यादी तत्त्वांचे त्यांमधून संसूचन झाले आहे. टिळकप्रणीत राजकारण व गीतारहस्यातील त्यांच्या तत्त्वज्ञानाचाही ठसा या नाटकांतून दिसतो. पण हे सारे अद्‌भुतरम्य, काल्पनिक संविधानकांच्या साहाय्याने करण्याच्या दृष्टिकोणामुळे असा काही प्रयत्न शास्त्रीबुवांनी केला आहे, हे सांगितल्याखेरीज कुणाला कळावयाचे नाही. इतकेच नव्हे, तर असे काही आहे, याचा नाटक पाहणाऱ्या किंवा वाचणाऱ्यांचा मुळी विश्वाससुद्धा बसावयाचा नाही, इतके हे सारे अद्‌भुतरम्य वातावरणात हरवून बसले आहे. मात्र या साऱ्या नाटकांतील संवादरचना, व्यक्तिचित्रणे, विनोद आणि भाषाशैली ही शास्त्रीबुवांच्या परम रसिकतेची निदर्शक आहेत. शास्त्रीबुवांसारख्या इतिहासजड व्यक्तीमध्ये इतकी रसिकता व अशी नाट्यानुकूल प्रतिभा पाहून आश्चर्याचा गोड धक्का बसतो. विशेषतः याच काळात स्वतंत्र कल्पनारम्य नाटके लिहिणाऱ्या श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांशी त्यांची तुलना केल्यास शास्त्रीबुवांचे नाटककार म्हणून महत्त्व लक्षात येते. श्रीपाद कृष्णांचा अनावर कोटिबाजपणाचा हव्यास, बेगडी, तकलादू व अत्यंत कृत्रिम संविधानके व व्यक्तिचित्रणाकडे असलेले पराकोटीचे दुर्लक्ष

यांपासून शास्त्रीबुवांची नाटके मुक्त आहेत. त्यांच्याकडे मराठी नाट्यसमीक्षकांचे झालेले दुर्लक्ष पाहून आश्चर्य वाटते.

'शिवसंभव' हे शास्त्रीबुवांचे सर्वांत महत्त्वाचे नाटक. खाडिलकर-केळकर यांचे ऐतिहासिक नाट्यलेखन १९१९ च्या सुमारास थांबले होते. अशा वेळी त्यांच्या गुरुस्थानी शोभणाऱ्या व त्यांच्या स्फूर्तिदात्या इतिहासकाराने मराठ्यांच्या इतिहासातील एका अज्ञात किंवा अत्यल्पज्ञात कालखंडावर आधारलेले ऐतिहासिक नाटक लिहून मराठी रंगभूमी काबीज केली. 'विसाव्या शतकाच्या विसाव्या वर्षाच्या सुमारास सबंध महाराष्ट्रात जर कोणत्या एका मराठी नाटकाने रसिकांचे चित्त सर्वस्वी आपणाकडे वेधून घेतले असेल तर ते फक्त श्री. वासुदेवशास्त्री खरे यांच्या 'शिवसंभवा'नेच होय' या तत्कालीन अभिप्रायावरून या नाटकाच्या परिणामकारकतेची कल्पना येईल.[33]

शिवसंभव हे शिवजन्माचे नाटक आहे. शिवाजीचा जन्म होऊ नये म्हणून प्रयत्न करणाऱ्या मोगलांच्या व शहाजीच्या सासऱ्याच्या अनेकविध कपट-कारस्थानांतून व जिवावरच्या संकटप्रसंगांतून जिजाबाई बाहेर पडली आणि शिवनेरीवर शिवजन्म होऊन या अवतारी पुरुषाच्या अवतारित्वाचे रणशिंग फुंकिले गेले. शास्त्रीबुवांनी जो काही उपलब्ध ऐतिहासिक पुरावा होता, त्याच्या आधाराने भोसले व जाधव घराण्यांतील वैराची विलक्षण गतिमान व संघर्षमय पार्श्वभूमी या नाटकात योजिली आहे. शहाजी, लुकजी जाधवराव व जिजाबाई यांच्या व्यक्तिचित्रणांचा फारच परिणामकारक रीतीने या नाटकात उठाव करण्यात आला आहे आणि ही व्यक्तिचित्रणे हेच या नाटकाचे खरे वैभव आहे. शहाजीच्या सासऱ्याने जर त्याचा द्वेष केला नसता आणि शहाजीच्या मार्गात विघ्ने आणली नसती तर महाराष्ट्रात स्वराज्याची स्थापना शिवाजीने केली ती शहाजीनेच केली असती, अशी शास्त्रीबुवांची धारणा आहे. त्यामुळेच या वैराचे प्रत्यक्ष चित्र साकार करताना शास्त्रीबुवांची प्रतिभा जणू कसाला लागली आहे. एकीकडे पितृवात्सल्य आणि दुसरीकडे तीव्र वैराग्नी यांत सापडलेला लुकजी जाधवराव आणि क्षात्रतेजाने व राष्ट्रीय बाण्याने मुसमुसलेला शहाजी यांच्या द्वंद्वात जिजाईच्या पात्राचे असाधारणत्व उठून दिसते. नाटकामध्ये शहाजी-लुकजी इतकेच, किंबहुना त्याहीहून अधिक जिजाईसच महत्त्व आहे. मराठ्यांच्या इतिहासातील अत्यंत प्रिय असे एक विलक्षण तेजस्वी स्त्री-चित्रण जिजाईच्या रूपाने या नाटकात प्रकटले आहे.

नाटक ऐतिहासिक असले आणि शास्त्रीबुवांच्या व्यक्तिचित्रणातील सामर्थ्याने त्यात परिणामकारकता आली असली तरी प्रकृतीने ते शास्त्रीबुवांच्या

अद्‌भुतरम्य कोटीतलेच आहे. कृष्णजन्माच्या हरिवंशातील अवतारित्वाच्या भूमिकेबरहुकूम या नाटकाची मांडणी करण्यात आली आहे. कृष्णाचा जन्म होणार म्हणून आकाशवाणी झाल्यामुळे चवताळलेला कंस व या नाटकातील लुकजीराव यांमध्ये साम्य आहे. जिजाबाईच्या पोटी शिवातार जन्माला येऊन तो म्लेंच्छांचा पाडाव करणार, ह्या विश्वासापोटी साऱ्या मराठमंडळात संचरलेला आवेश व त्यामुळे त्यांचा बंदोबस्त करण्यासाठी मोगल बादशहाने पाठविलेले सैन्य ही कल्पना कृष्णजन्माप्रमाणेच अत्यद्‌भुत कोटीतली आहे. एकंदरीत शिवसंभव हा कृष्णसंभवाच्या कोटीतला आहे. परंतु नाटकातले वातावरण स्वातंत्र्यकल्पनेने शास्त्रीबुवांनी इतके काही भारून टाकले आहे की, नाटक पाहात असता, शिवजन्माच्या प्रसंगी कोल्हापूरचे छत्रपती शाहूमहाराज यांनी उठून उभे राहून नकळतच, जन्मलेल्या बाळाला त्रिवार मुजरा केल्याचे दृश्य पाहावयास मिळण्याचे भाग्य या नाटकास लाभले. नाटकाची बैठक अद्‌भुतरम्य ठेवूनही शास्त्रीबुवा रंगभूमीवर इटकून रंगणारे व मराठी मनाला त्यातल्या ऐतिहासिक वातावरणामुळे खेचून ठेवणारे नाट्य उभे करतात. त्यांच्या तुलनेने आपल्या बारा नाटकांच्या पसाऱ्यात एकुलते एक ऐतिहासिक नाटक लिहिणाऱ्या श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांच्या प्रतिभेचे दारिद्र्य अस्वस्थ करणारे आहे. कोल्हटकरांचे ‘ शिवपावित्र्य ’ हे सर्वांत शेवटचे नाटक. कल्याणच्या सुभेदाराची सुंदर सून शिवाजीच्या हाती गवसली असता तिला मातेसमान मानून त्यांनी सन्मानाने परत पाठविली, या ऐतिहासिक दंतकथेने प्रभावित होऊन कोल्हटकरांनी हे नाटक लिहिले. परंतु कोल्हटकरांना एकही ऐतिहासिक व्यक्ती उभी करता आली नाही किंवा ऐतिहासिक वातावरणाला साकार करता आले नाही. कोटिबाज, रूक्ष, नीरस संवाद, वेगडी व विदूषकी पात्रे आणि चमत्कृतिजन्यतेसाठी दिलेला संविधानकाचा बळी यांमुळे सारे नाटकच हास्यास्पद झाले आहे. नाटक ऐतिहासिक असून त्यांच्या, आधीच्या स्वतंत्र कथानके असलेल्या, अकरा नाटकांत व या नाटकात कसलाच फरक नाही.

खरेशास्त्री व केळकर या गुरुशिष्यांच्या जोडीवर संस्कृत नाट्यशास्त्राचा विशेष प्रभाव आहे. दोघेही आपल्या नाटकात संकटप्रसंगांची मालिका उभी करून करुणरसाचा उठाव करतील परंतु नाटक शोकांत करणार नाहीत. केळकरांनी लिहिले आहे, “ माझ्या कोणत्याही नाटकाचे ‘ Back ground ’ उत्तान शृंगाराला पोषक नाही. त्यामुळे नाट्यशास्त्रप्रणेत्या भरतमुनीचा जो आदेश, ‘ नाटक हे पितापुत्र-पतिपत्नी यांना एकाच वेळी पाहता यावे,’ तो बरोबर पाळला जातो व माझ्या मते या गोष्टीस फार महत्त्व आहे. हा नियम जर सरसकट पाळला गेला, तर नाटकांची सांप्रतची तिरस्करार्हता बरीच कमी होईल. ”

केळकरांच्या या भरतमुनिप्रणीत नियमांचे पालन करण्याच्या प्रवृत्तीमुळे खाडिलकर, गडकरी, व कोल्हटकर यांचा विनोद त्यांना ग्राम्य वाटतो व 'आपल्या अवघ्या नाटकांत एकही शब्द असा नाही की, जो ग्राम्य किंवा थिल्लर किंवा फाजील थट्टेवाज असे म्हणता येईल' असे समाधानाने म्हणावेसे वाटते.[३४] केळकरांची ही प्रवृत्ती माहीत असल्यामुळेच तोतयाच्या बंडातील सुखनिधानाने आपल्या पत्नीचा रंगभूमीवर गळा दाबून खून करणे हे वि. मो. महाजनींना आक्षेपार्ह वाटते.[३५]

खाडिलकर व केळकर-खरेशास्त्री यांमधला एक महत्त्वाचा फरक हा की, खाडिलकरांनी कुठलाही ऐतिहासिक प्रसंग निवडला तरी त्याला ते शेक्सपियरच्या शोकात्म व्यक्तिचित्रणांच्या पातळीवर नेण्याचा प्रयत्न करतात. याउलट कुठल्या तरी नाममात्र कथानकाच्या आधाराची काडी हातात घेऊन तिच्यातून स्वतंत्र कौशल्यपूर्ण संविधानक निर्मिण्याकडे केळकर, खरेशास्त्र्यांचे लक्ष असते. 'चंद्रगुप्त' नाटक लिहिताना केळकरांच्या मनासमोर शूद्रकाच्या मृच्छकटिकातील चाणक्य व स्कॉटच्या वुडस्टॉक नामक कादंबरीतील राजपुत्र चार्लस ही व्यक्तिचित्रे होती. परंतु केळकरांच्या नाटकात चाणक्य व चंद्रगुप्त यांची व्यक्तिचित्रे पार बदलून गेली व 'चंद्रगुप्त' ही एक स्वतंत्र कलाकृती ठरली. 'अमात्यमाधव' हे नाटक लॉर्ड लिटनच्या 'Richlieu' या नाटकावरून केळकरांना सुचले आहे. परंतु ते लिहिताना, केळकर इतक्या खोल पाण्यात शिरले की, त्यांच्या माधवाचार्यामध्ये रिचलीचा अंशही राहिला नाही. बखरीतील दंतकथांवरून खरेशास्त्री नाटक लिहितात. परंतु अगदी स्वतंत्र रीतीने पात्रप्रसंगांची योजना संस्कृत अद्‌भुतरम्य नाटकांच्या धर्तीवर करतात! त्यामुळे खाडिलकर थांबले (१९०९). त्यानंतरचा कालखंड केळकर-खरेशास्त्र्यांचा असला तरी शेक्सपियरच्या प्रतिभेची उणीव ऐतिहासिक नाटकांच्या क्षेत्रात काही काळ जाणवत होती. गडकऱ्यांच्या 'राजसंन्यास' या कृतीमुळे ही उणीव अंशतः भरून निघाली.

अंशतः असे म्हणण्याचे कारण असे की, गडकऱ्यांमध्ये कोल्हटकर व खाडिलकर या दोघांचे मीलन दिसते. ह्या मीलनामध्ये कोल्हटकरांच्या नाट्यातील निर्जीवता व खाडिलकरांच्या नाट्यातील तत्कालीन राजकीय विचारांचे संसूचन ह्या दोन्ही गोष्टी टाळून, खाडिलकर-कोल्हटकर यांच्यांतील सामर्थ्याचा शोध घेऊन गडकरी दोघांच्यापेक्षा काही तरी निराळे करून दाखविण्याची ईर्षा धरतात. गडकऱ्यांचे मन तसे फार मोठे ईर्षेखोर आहे. ह्या ईर्षेमध्ये त्यांच्या प्रखर आत्मविश्वासाचे सामर्थ्यही आहे.

स्वतंत्र, सर्वस्वी काल्पनिक कथानकांची योजना करून श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनी मराठी रंगभूमीवर कृत्रिमतेचे युग सुरू केले. आत्यंतिक कृत्रिमतेमुळे त्यांची बाराच्या बारा नाटके मराठी रंगभूमीवरून अस्तंगत झाली, तरी त्यांची पडछाया त्यानंतर येणाऱ्या नाटककारांवर या ना त्या स्वरूपात पडलेली दिसून येते. कोल्हटकरांच्या प्रत्येक नाटकाचे नाव पंचाक्षरी (उदा०—मूकनायक, वधूपरीक्षा, वीरतनय, सहचारिणी, शिवपावित्र्य इ०) आहे. गंमत अशी की, ही सर्व नावे सामासिक असून त्यांतील पहिला शब्द सगळीकडे द्व्यक्षरी आणि दुसरा शब्द त्र्यक्षरी आहे. ही पंचाक्षरी नामकरणपद्धती गडकरी आणि खरेशास्त्री यांनी उचलली आहे. त्यांची नाटके कोल्हटकरांसारखी अगदीच कचकड्यांची बाहुली नाहीत. कोल्हटकरांपेक्षा कितीतरी पटीने परिणामकारक आहेत. ही परिणामकारकता त्यांच्या पंचाक्षरांतील मध्यमाक्षरावर असलेल्या अनुस्वाराने (उदा०—तारामंडळ, कृष्णकांचन, देशकंटक, शिवसंभव इ०—खरेशास्त्री; प्रेमसंन्यास, राजसंन्यास, भावबंधन इ०—गडकरी) सूचित होते. षडाक्षरी नावांचा केळकरांनाही सोस असल्याचे (उदा०—तोतयाचे बंड, कृष्णार्जुन-युद्ध, अमात्यमाधव इ०) दाखविता येईल. मध्यमाक्षरावर अनुस्वार असलेली खरेशास्त्र्यांची पंचाक्षरी नावे गूढार्थक असल्याचे त्यांचे चरित्रकार सांगतात.[३६] ही गूढार्थकता गडकऱ्यांच्या नाटकांच्या नावांमध्येही दिसेल.

मध्यमाक्षरावर अनुस्वार असलेले पहिले नाटक अर्थातच खाडिलकरांचे 'भाऊबंदकी' हे होय. ते कोल्हटकरांप्रमाणे सामासिक नाही आणि ते मुद्दाम पंचाक्षरी नाव द्यावयाचे म्हणून दिले गेले नाही. ते गडकरी व खरेशास्त्र्यांप्रमाणे गूढार्थकही नाही. तर, ते जसे नाटकाच्या प्रकृतीवर नेमके बोट ठेवणारे आहे, तसेच स्पष्टार्थकही आहे. 'राजसंन्यास' मधील पंचाक्षरे हा कोल्हटकरांचा वारसा आहे, मध्यमाक्षरावरील अनुस्वाराने सूचित होणारी गूढार्थकता हा खरेशास्त्र्यांच्या अद्भुतरम्य परंपरेचा गडकऱ्यांना लागलेला वारा आहे आणि अगोदर ज्या विषयावर ऐतिहासिक नाटके लिहिली गेली आहेत, तोच विषय उचलून त्याला शेक्सपियर-प्रणीत शोकनाट्याच्या पातळीवर नेण्याची खाडिलकरांची जिद्द हा, या सर्वांतला महत्त्वाचा विशेषही आहे.

शेक्सपियरच्या प्रभावाने आपल्या कृतींना दारुण शोकनाट्याची एक विशिष्ट उंची गाठण्याचा प्रयत्न खाडिलकरांनंतर फक्त एका गडकऱ्यांचाच काय तो होय. सामाजिक नाटकांच्या बाबतीत 'एकच प्याला' ह्या नाटकात गडकऱ्यांच्या प्रतिभेने हा चमत्कार करून दाखविला. 'राजसंन्यास' ह्या एकुलत्या एका ऐतिहासिक नाटकामध्येही गडकऱ्यांनी असाच एक महत्त्वाकांक्षी प्रयोग केला आहे. संभाजीचे इतिहासातील चित्र शोकपर्यवसायी होतेच, परंतु

चिटणीस–बखरीतील त्याच्याबद्दलच्या आख्यायिकेने संभाजीला हौतात्म्य प्राप्त करून देण्याची दृष्टी आत्माराम मोरेश्वर पाठाऱ्यांच्या, म्हणजे संभाजीविषयक मराठीतल्या पहिल्या, नाटकापासूनच सुरू होती. त्याच्या दुर्गुणामुळे त्याला शासन झाले हे जरी खरे असले तरी 'प्राणांतीही स्वधर्म व स्वाभिमान यांचा त्याग न करण्याच्या त्याच्या अद्वितीय गुणाने व लोकोत्तर शौर्याने त्याच्या असंख्य अवगुणांवर झाकण पडले' ही पाठाऱ्यांची दृष्टी. गडकऱ्यांनंतर लिहिल्या गेलेल्या साऱ्या मराठी नाटकांतूनही हाच भाव प्रगटलेला दिसेल. म्हणूनच गडकऱ्यांच्या या नाटकाचे विशेष मोल आहे. संभाजीबद्दल साऱ्या मराठी बखरींनी जो एकमुखाने व एकमताने निर्णय दिला होता, तो स्वीकारून संभाजीच्या व्यक्तिरेखेचे अंतरंग उकलण्याचा गडकऱ्यांनी या नाटकात एक मोठाच प्रयत्न केला आहे. या नाटकाचा गडकऱ्यांचा हातचा जो आराखडा उपलब्ध आहे, त्यामध्ये गडकऱ्यांनी 'तत्त्वगर्भ नाटक (Principal play)' म्हणून या कृतीचा निर्देश केला आहे. आत्यंतिक कर्तव्यनिष्ठेच्या पोटी नैष्कर्म्याच्या अवस्थेप्रत पोचलेली 'राजा' ही एक सर्वश्रेष्ठ शक्ती होय. व्यक्ती म्हणून सामान्यांच्या वाट्याला येणाऱ्या सुखदुःखांपेक्षा तिची सुखदुःखे फार निराळी. ह्या शक्तीचे सामर्थ्य न ओळखता व्यक्तिनिष्ठ सुखोपभोगाच्या आहारी ही शक्ती जेव्हा जाते तेव्हा तिची भीषण शोकांतिका अटळ असते, हे सांगण्यासाठी गडकऱ्यांनी या नाटकाचा शेवटचा अंक प्रथम लिहिला. व्यक्ती म्हणून आत्यंतिक विकारांच्या आधीन गेलेला संभाजी हा 'राजा', त्याच्या सर्वोच्च पतनाच्या क्षणी क्षणभर खडबडून जागा होतो आणि त्याच्या अंतःकरणाला शिवाजीमहाराजांच्या मोठेपणाचा अचानक साक्षात्कार होतो. जन्मभर मूढपणामुळे शिवाजीसारख्या लोकोत्तर विभूतिमत्त्वाचे मर्म त्याच्या अंतःकरणाला चुकूनही स्पर्शिले नव्हते! संभाजीच्या अंतःकरणातील विवेकबुद्धी अशा एका त्याच्या दुर्गुणाच्या सीमांतप्रसंगी जागी होते की, त्यामुळेच त्याच्या मूढपणाची दाहकता शतपटीने अंतःकरणावर आघात करते. त्याच्या मूढपणाला नियतीने बहाल केलेले कठोर शासन हे केवळ त्याच्यापुरतेच मर्यादित रहात नाही, कारण हा मूढपणा केवळ व्यक्तिविनाशक नसून राष्ट्रविनाशक होता. त्यामुळे 'लाखांचा पोशिंदा' म्हणून जगण्याचे भाग्य वाट्याला घेऊन आलेला संभाजी लाखांना विनाशाच्या टकमक टोकावर उभा करतो. त्याच्या कर्तव्यच्युतीने साबाजी-हिरोजी सारख्यांची पुण्याई, येसूबाईसारख्यांचे शहाणपण, हे सारे, गडकऱ्यांच्याच शब्दांत सांगायचे म्हणजे, रद्द होतात. नायकाच्या अंतरंगातील स्वतःबद्दलचे अज्ञान त्याच्या सान्निध्यात येणाऱ्या साऱ्यांनाच अंधारात लोटून देण्यास कारणीभूत होते. मानवी जीवनातील कर्तव्याकर्तव्याचा शोध घेण्यासाठी गडकऱ्यांनी सारे नाटकच तत्त्वगर्भतेने भारून टाकले आहे.

नाटकातील संभाजीखेरीज इतर मुख्य व्यक्तींच्या मनातील संघर्षाच्या कितीतरी परी गडकऱ्यांनी उभ्या केल्या आहेत. या आंतरिक संघर्षाची आच मात्र फक्त संभाजीलाच काय ती नाही ! विशेष म्हणजे, अंतःकरण विदीर्ण करणाऱ्या ह्या संघर्षावर उदात्ततेने इतर पात्रे मात करतात. दुर्व्यसनी पती की शिरक्यांच्या घराण्याचा सूडबुद्धीचा डंख, यांतून आपल्या उज्ज्वल पातिव्रत्याने येसूबाई एकदम उजळून निघते, तर राजनिष्ठेपायी आपल्या मुलाबाळांचा निष्ठुरतेने वध करणाऱ्या सावाजी, हिरोजी या व्यक्ती क्षणार्धात त्याच दिव्य तेजाने न्हाऊन निघतात. अगदी रायाजीसारखा प्रेमवेडा देखील मराठ्यांच्या सम्राज्ञीला वाचविण्यासाठी आपल्या प्रियतमेचा, शिवांगीचा, बळी देतो आणि शिवांगीही स्वेच्छेने हा आत्मयज्ञ करण्यास सिद्ध होते. पण हा सारा आत्मतेजाने तळपणारा तारागण ज्याच्याभोवती फिरत होता तो संभाजी हा ' मूळ बिंदूच शुद्ध नसल्याने ' व्यर्थ बलिदानाचा वाटेकरी ठरला. अंतर्गत संघर्षाने विद्ध झालेली ' तुळशी ' ही व्यक्ती म्हणजे संभाजीच्या नाण्याचीच दुसरी बाजू. पती हयात असता स्त्रीधर्म विसरून ती संभाजीच्या प्रेमात पडते. तिच्या अनावर वासनेमुळे खवळलेल्या सागरात ती उडी मारते आणि पती म्हणून तिला वाचविण्याच्या कर्तव्यकर्मात विस्मृती झाल्याने तिच्या पतीची विटंबना होते. त्याच्या नामर्दपणापोटी निर्माण झालेल्या द्वेषबुद्धीमुळे शिक्षा म्हणून स्वतःच्या पित्याकडूनच तो मारला जातो. त्याच्यासाठी उसन्या सूडबुद्धीने पेटलेल्या या नाटकाच्या नायिकेच्या, तुळशीच्या मनातला सूडभाव येसूबाईच्या निर्भर्त्सनेने वाढीला लागतो आणि संभाजीबद्दलचे उत्कट प्रेम आणि तीव्र द्वेष यांच्या द्वंद्वात ती सापडते. शेवटी द्वेषाचा विजय होतो !

या नाटकामध्ये गडकऱ्यांनी विनोदनिर्मितीसाठी म्हणून जे प्रसंग योजिले आहेत, त्यांमुळे या शोकनाट्याचे रंग गडद होतात. रायाजीचा त्याच्या पदाला न शोभणारा पागलपणा, जिवाजीची बढाई आणि देहूच्या रांगड्या देहातील महत्त्वाकांक्षा ही देखील मनामध्ये विषाद उत्पन्न करतात. अशा प्रकारचा डॉन क्विक्झोटी विनोद हा मूलतः शोकात्मच असतो, ह्या उनामुनो ह्या इटालियन समीक्षकाच्या म्हणण्याची प्रचीती येथे चांगल्या प्रकारे येते.[३०] मानवी जीवनातील शोकनाट्याचा इतक्या निरनिराळ्या थरांवर विचार करणारी ही मराठीतील एकदम निराळी कृती होय. तिचा आवाका फार मोठा आहे.

गडकऱ्यांच्या या कृतीवर शेरिडीनच्या ' पिझारो ' या नाटकाची छाया आहे. १९१५ साली या इंग्रजी नाटकाचा मराठी अनुवाद नारायण केशव बेहेरे यांनी प्रसिद्ध केला होता. ह्या नाटकामध्ये देशभक्ती किंवा राष्ट्रीयता ही सद्‌गुणाची प्रतीके असून त्यामुळे जीवनात यश येतेच असे नाही; नियतीच्या कठोर जात्यामध्ये आंधळ्या देशभक्तीपायी खऱ्या राष्ट्रनिष्ठेने भारलेली मनेही भरडली

जातात; ह्या तत्त्वाचे आविष्करण करण्यात आले आहे. प्रस्तावनेत नाटककार म्हणतो,

'Feelings of Right and Wrongs should always balance down all patriotic feelings in a man. Patriotism is no virtue at all; it is felt virtue as ony when coupled with Justice on its side!' [३८]

नाटककाराचा हा विचार शोकनाट्याचा निदर्शक आहे. ह्या विचारांचे दिग्दर्शन जसे 'पिझारो' मधून झाले आहे, तसेच 'राजा म्हणजे जगाचा उपभोगशून्य स्वामी! राज्य्-उपभोग म्हणजे राजसंन्यास! ना विष्णुः पृथिवीपतिः!' या तत्त्वाचे 'राजसंन्यास' मधून आविष्करण झाले आहे. 'पिझारो' वर आत्यंतिक प्रेम करणारी एलव्हिरा ही, प्रेम करते त्याच्या पराक्रमावर आणि द्वेष करते ती त्याच्या आंधळ्या राष्ट्रभक्तीपायी त्याने धारण केलेल्या अमानुषतेवर. आणि शेवटी तीच त्याच्या नाशास कारण होते. या एलव्हिरामध्ये आणि तुळशी-मध्ये साम्य आहे. संभाजीला अटकेत टाकल्यानंतर सावाजी त्याला भेटावयास जातो. हा प्रसंग या नाटकातील पराक्रमी वीर ॲलेंझो अटकेत असता त्याचा मित्र रोला त्याला भेटावयास जातो, त्या धर्तीवर आहे. पण ही सारी केवळ वरवरची साम्ये आहेत. 'पिझारो' हे एक सामान्य नाटक आहे. गडकऱ्यांच्या 'राजसंन्यास' ची झेप फार मोठी आहे. त्याची सारी बैठकच मराठ्यांच्या इतिहासाच्या नेमक्या वैशिष्ट्याला हात घालणारी आहे. 'महाराष्ट्रधर्मा' चे तत्त्व तिच्यामधून आविष्कृत झाले आहे. तिच्यामध्ये शोकनाट्याने भरलेल्या मराठ्यांच्या इतिहासातील एका दुर्दैवी कालखंडाचे, आणि पौरुष व पराक्रम यांचा संगम झालेल्या संभाजीसारख्या व्यक्तिमत्त्वातील आत्मविस्मृतीची जाणीव किती दारुण असते याचे, प्रत्यंतर आढळते. 'राजसंन्यास' चे मधले काही अंक आणि प्रवेश लिहायचे राहिले आहेत. त्यामुळेच उजाड माळावर क्षितिजाला भिडलेल्या एखाद्या भव्य परंतु अपुऱ्या शिल्पाप्रमाणे ते भासते. तिच्यातील भव्यता ही अभिजाततेची (Classical) व महाकाव्याच्या जातीची (Epic Grandeur) आहे. तिच्यामध्ये परके वाटावे असे वातावरण किंवा कल्पना यांचा अंशही नाही. सारे खास मऱ्हाटी आहे.

'राजसंन्यास' हे नाटक भावरम्य किंवा रम्याद्भूत दारुण नाट्याच्या जातीचे (Romantic Tragedy) आहे. आत्यंतिक निष्ठा, आत्यंतिक प्रेम, आत्यंतिक द्वेष यांच्या उठावामुळे सारे नाटकच भावरम्यतेने भरून गेलेले आहे. परंतु ही भावरम्यता कृत्रिम, वेगडी किंवा काल्पनिक व्यक्तित्वाचा उठाव करणारी

नसून, तिच्या साहाय्याने इतिहासकाळातील माणसे, त्यांची जीवनमूल्ये आणि त्यांच्या दुबळेपणातून व्यक्त होणारे त्यांचे माणूसपण (Humanness) यांचा शोध घेण्याची धडपड गडकरी करीत असताना दिसतात. हे सारे करण्यामध्ये गडकऱ्यांच्या भाषाशैलीचे कार्यही मोठे असते. गडकऱ्यांच्या भाषेमध्ये केवळ कल्पनाशक्तीचा फुलोरा नसतो. ह्या कल्पनाशक्तीच्या तीव्र आवेगामध्ये भावगर्भता आणि तत्त्वगर्भता लपलेली असते. त्यामुळे त्यांच्या व्यक्तिचित्रणामध्ये ठोकळेबाजपणा येत नाही. गडकऱ्यांच्या भाषेतील कल्पनाविलासाची झेप दिपवून टाकते, परंतु केवळ दिपवून टाकणे एवढेच तिचे कार्य नसते. ती त्याचबरोबर मनाला भिडण्याचे व क्षणोक्षणी आपल्या विचारशक्तीला सतत खिजविण्याचे, शिणविण्याचे कार्य करीत असते. विचारशक्तीला खिजविण्याचे आणि शिणविण्याचे सामर्थ्य असलेली नाटके मराठीत किती आहेत, याचा एक क्षणभर विचार केला, तर मग गडकऱ्यांचे सामर्थ्य लक्षात यावयास वेळ लागत नाही.

गडकऱ्यांची भाषा ही केवळ आवेशपूर्णतेने भरलेली, ऐतिहासिक वातावरण-निर्मितीसाठी उद्‌भविलेली राणा भीमदेवी थाटाची असल्याने ती अत्यंत कृत्रिम असते, असा एक आरोप नेहमी करण्यात येतो. या आरोपाचा फोलपणा, १९१२ साली रंगभूमीवर आलेल्या व अतिशय लोकप्रिय ठरलेल्या ‘ राक्षसी महत्त्वाकांक्षा ’ या नाटकाच्या शेजारी ‘ राजसंन्यास ’ ठेवून पाहिल्यानंतर तावडतोब येतो. ‘ राक्षसी महत्त्वाकांक्षा ’ या नाटकामध्ये राणी मदालसा ही अमानुष वृत्तीची, तिचा क्रूरपणा हा राक्षसालाही लाजवील असा. तिच्या कच्छपी असलेली कोंदड व दुर्जय ही पात्रे राणीपायी विकत घेतलेल्या या क्रूरपणाची प्रतीके, तर राणीला पदच्युत करून खऱ्या राजवंशाची प्रतिष्ठापना करण्यासाठी आत्यंतिक अमानुष छळाच्या दिव्यातून जाऊनही अभंग राहणारी विक्रांत, सरोजिनीसारखी पात्रे ही सुष्टतेची प्रतीके. उजळ पांढरा आणि भडक काळा या रंगांखेरीज या व्यक्तिचित्रणांमध्ये दुसरा रंग नाही. आवेशपूर्णतेने व्याख्याने देताना इंग्रजांच्या राज्यनीतीचे अत्यंत भयावह व भडक चित्र उभे करणारे व्याख्याते वीर वामनराव, त्यांची व्याख्यानाची भाषा व ‘ राक्षसी महत्त्वाकांक्षा ’ ची भाषा यात काडीचाही फरक नाही. आत्यंतिक सुष्टदुष्ट पात्रे आणि त्यांच्या आत्यंतिक निष्ठा व्यक्त करताना या नाटकातील एकाही व्यक्तिचित्रणाला वामनराव मानवीपण बहाल करीत नाही. ते केवळ काल्पनिक अद्‌भुतरम्यतेच्या युगास साजेसे भडक रंगांनी विणलेले चित्र रेखाटतात. त्यामध्ये मानवी जीवनातील खऱ्याखुऱ्या सामर्थ्याचा व दुबळेपणाचा कसलाही प्रत्यय येत नाही. मानवी दुःख, मानवी दुबळेपणा, मानवाचे सामर्थ्य आणि त्याच्या आत्मविश्वासातून अहंकाराच्या पातळीवर जाणारी, त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचा एक अविभाज्य भाग बनून गेलेली

विकृती ही सारी जीवननाट्याची अंगे प्रगटविण्याचे गडकऱ्यांच्या भाषेचे सामर्थ्य नाकारता येत नाही. त्याचे बाह्यरूप कृत्रिम, नाट्यविघातक वाटावे असे दिसते. परंतु त्याचे अंतःसामर्थ्य नितांत जीवनस्पर्शी व नाट्यानुकूल असते. हा एक चमत्कारच आहे. त्यामुळे गडकऱ्यांच्या भाषेचे दुबळे व वरवरचे अनुकरण होऊ शकते. परंतु त्या भाषेद्वारा गडकरी ज्या अंतर्द्वंद्वाचा ठाव घेतात, ती शक्ती गडकऱ्यांखेरीज अन्यत्र आढळत नाही. आपल्या कल्पनाशक्तीने उत्कट प्रसंगांशी होड लावून आणि आपल्या भाषाप्रभुत्वाचें सारे वैभव पणास लावून ' संभाजी ' ह्या इतिहासातील अत्यंत नाट्यमय जीवनाचा अर्थ उलगडावयाचा या ईर्षेने हे नाटक त्यांनी लिहावयास घेतले. त्यामुळे ह्या नाटकाची भाषा त्यांच्या इतर नाटकांपेक्षा निराळी आहे. गद्यातील लयबद्धतेची शोभा किती प्रकाराने गडकऱ्यांनी या नाटकात उभी केली आहे, त्याचे डॉ. वाळिंबे यांनी विस्ताराने विवेचन केले आहे.[३९]

गडकऱ्यांच्या संकल्पित नाटकांमध्ये महाराष्ट्रलक्ष्मी, तुळशीदास, वीरवंदन, सुरती शिक्का व शिवराई शिक्का, ब्रह्मकौस्तुभ, इ० ऐतिहासिक स्वरूपाच्या नाटकांचा उल्लेख आढळतो.[४०] परंतु जवळ जवळ ८० पृष्ठांचा मजकूर लिहिलेले पहिल्या अंकाचे महत्त्वाचे प्रवेश व शेवटचा संपूर्ण अंक व मधले काही त्रुटित प्रवेश असलेले ' राज्यसंन्यास ' हे नाटक गडकऱ्यांनी पुरे का केले नाही यासंबंधाने अनेक प्रकारचे विचार व्यक्त करण्यात आले आहेत. " या नाटकात आपल्या लेखनकौशल्याची कमाल करायची, असे गडकऱ्यांनी ठरविले असल्यामुळे ते कसे तरी हातावेगळे करणे त्यांना शक्य नव्हते. चंद्राप्रमाणे स्फूर्तीचेही पूर्णत्व विरळ असते. पूर्ण स्फूर्तीवाचून राज्यसंन्यासाचे लेखन करावयाचे नाही, या गडकऱ्यांच्या निश्चयामुळे हे नाटक १९१६ त आरंभिले असूनही १९१९ पर्यंत अपुरेच राहिले, " अशी या बाबतीतली खांडेकरांची मीमांसा असून ती गडकऱ्यांच्या निकटवर्तियांच्या आठवणींवर आधारित आहे.[४१] गडकऱ्यांच्या भावजीवनावर आघात करणाऱ्या काही नाजूक घटनांमुळे अत्यंत संवेदनशील, आत्मनिष्ठ वृत्तीच्या या लेखकाची मनःस्थिती हे भव्य शिल्प पुरे करण्याच्या अवस्थेत राहिली नसावी असे ' गडकऱ्यांचे अंतरंग ' ह्या पुस्तकात डॉ. वाळिंबे यांनी सुचविले आहे.

हे नाटक अपुऱ्या अवस्थेत गडकऱ्यांनी सोडून दिले त्याचे कारण तत्कालीन राजकीय अस्थिर परिस्थितीतही सापडू शकेल. ह्या नाटकास राजकीय बंदिवास सोसावा लागेल अशी भीती गडकऱ्यांना तत्कालीन परिस्थितीमुळे वाटली असावी, असे मानण्यास सबळ पुरावा आहे. १९१२ च्या सुमारास संभाजी या पाठाऱ्यांच्या नाटकावर बंदी घालण्यात आली ती त्यातील संभाजी व औरंगजेबाची कन्या रोषनार यांच्या प्रणयप्रसंगचित्रामुळे. मुसलमानांनी ऐतिहासिक आधार

नसलेल्या प्रणयचित्रामुळे आपल्या भावना दुखविल्या जातात, अशी तक्रार केल्यामुळे सरकारने २-१०-१९१२ साली ह्या नाटकावर बंदी घातली. संभाजी रोषनआराला रखेली म्हणून ठेवू इच्छितो, व रखेली म्हणून राहण्यास केवळ ती नकार देते, ही कल्पना आक्षेपार्ह होती. सरकारने या कल्पनेला काहीही ऐतिहासिक आधार नाही, याची खात्री करून घेतल्याचे बंदीहुकुमात म्हटले आहे. बंदी घालणाऱ्या अधिकाऱ्याने शेवटी लिहिले आहे—

'I have gone through the play and I do not think Marathi literature will loose much on the stage either by this play being prohibited.' [४२]

गडकऱ्यांनी, पाठाऱ्यांनी कल्पिलेली तुळसा जशी घेतलेली आहे, तसेच त्यांच्या मनात रोषनआरा-संभाजी याच्यातील प्रणयप्रसंगही चित्रित करावयाचे होते असे दिसते. पांचव्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशात सावाजीला बंदिवान संभाजीस भेटण्याची मुभा मिळते ती रोषनआराने बादशाही सहीशिक्क्यानिशी दिलेल्या परवान्यामुळे, असे गडकऱ्यांनी वर्णिले आहे. तिसऱ्या-चौथ्या अंकांत संभाजी-रोषनआरा याचे संबंध प्रस्थापित केल्याखेरीज पाचव्या अंकात एकाएकी अशा आणीबाणीच्या प्रसंगी तिची सहानभूती संभाजीकडे आहे हे दाखविणे कसे शक्य आहे ? हे मधले अंकच लिहावयाचे राहून गेले आहेत. १९३० साली दत्तात्रय सदाशिव सुळे यांनी 'संगीत राजसंन्यास नाटकाची पुरवणी' लिहून हे नाटक पुरे करण्याचा केविलवाणा प्रयत्न केला आहे. त्यामध्ये संभाजी-रोषनारा यांचे प्रवेश त्यांनी लिहिले आहेत आणि त्यांमध्ये 'एक पानही स्वतःच्या बुद्धीने न लिहिल्याची' ग्वाही दिली आहे.

गडकऱ्यांनी सरकारी रोषाचा धोका लक्षात घेऊन राजसंन्यास पूर्ण केले नाही ह्या कल्पनेचे समर्थन तत्कालीन काही घटनांच्या निर्देशावरून आणखी चांगल्या रीतीने होऊ शकेल.

१८९७ साली पुण्यामध्ये प्लेगप्रसंगी उन्मत्त वर्तन करणाऱ्या रँड या इंग्रज अधिकाऱ्याचा चाफेकर बंधूंनी भररस्त्यात खून केला. त्यामुळे खवळलेल्या ब्रिटिश सत्तेने गायकवाडवाड्यात शिवजयंतीनिमित्त प्रोफेसर भानू यांनी अफझुलखानवधाचे समर्थन केल्याचे व टिळकांनी त्यास पाठिंबा दिल्याचे निमित्त होऊन राजद्रोहाच्या आरोपांवरून आकसाने, केवळ अन्यायाने व सूडबुद्धीने टिळकांना सक्तमजुरीची शिक्षा ठोठावली. एका महत्त्वाच्या ऐतिहासिक विषयामुळे टिळकांना पहिली, राजद्रोहाच्या आरोपावरून, शिक्षा झाली. त्यामुळेच अफझुलखानाच्या वधासारख्या विषयावर नाटक लिहिण्याचे धाडसही कुणी करीना. केसरीतील ज्या

लेखाचे निमित्त होऊन टिळकांवर खटला करण्यात आला होता, तो लेख खाडिलकरांनी लिहिला होता. १८९७ नंतर १९१८ पर्यंत शिवकालावर लिहिलेल्या नाटकांची संख्या कमी असण्याचे कारण तत्कालीन सरकारची रंगभूमीवर असलेली वक्रदृष्टी. शिवजयंत्युत्सव सुरू करून त्याचा लोकांच्या मनातील स्वातंत्र्यभावना उद्दीपित करण्यासाठी टिळकांनी कौशल्याने उपयोग करून घ्यावयास सुरवात केली. परंतु राष्ट्रीय बाण्याच्या लेखकांनी त्यासाठी जेव्हा टिळकांच्या प्रेरणेने लेखण्या सरसावल्या, तेव्हा 'देशद्रोहा'च्या आरोपावरून सरकारने दहशतवादाचे सत्र आरंभिले.

त्यामुळे शिवरामपंत परांजप्यांसारख्या लेखकांनी वक्रोक्तीचा व खाडिलकरांनी आपल्या नाट्यलेखनासाठी राजकीय रूपकात्मतेचा आश्रय घेतला. बंगालची फाळणी करू पाहणाऱ्या व्हाईसरॉय लॉर्ड कर्झनच्या अत्याचारांमुळे सशस्त्र क्रांतिकारकांची लाट उसळली असता खाडिलकरांनी १९०६ साली 'कीचकवध' लिहून ह्या क्रांतिकारकांना पोषक वातावरण निर्माण केले. १९०८ साली टिळकांना राजद्रोहाच्या आरोपावरून सहा वर्षांची शिक्षा होऊन मंडाले येथील कारावासात त्यांची रवानगी झाली. त्यामुळे लोकमत सरकारविरुद्ध प्रक्षुब्ध झाले. १९०९ मध्ये किर्लोस्कर नाटकमंडळीचे नाटक पाहावयास आलेल्या कलेक्टर जॅक्सनचा खून झाला आणि सरकारची चक्रे गतिमान झाली. 'लंडन टाइम्स'-मध्ये 'कीचकवधा'वर किंकेड या इंग्रज अधिकाऱ्याने दोन लेख लिहून 'कीचकवध' भयंकर राजद्रोही असल्याचे लिहिले.[४३] त्याच वेळी मुंबईच्या टाइम्समध्ये किर्लोस्कर नाटक मंडळी वसवीत असलेल्या गडकऱ्यांच्या 'गर्वनिर्वाण' या पौराणिक नाटकामध्येही राजद्रोह असल्याचे कुणी पुणेकराने पत्र लिहिले. भित्र्या मनाच्या गडकऱ्यांनी घाबरून आपले नाटकच जाळून नाहीसे केले.[४४] रंगभूमीविषयक १८७६ च्या कायद्याची सरकार जारीने अंमलबजावणी करू लागले हे पाहून रंगभूमीस वाहिलेल्या 'नाट्यकला' या मासिकाने यापूर्वीच त्या कायद्यातील महत्त्वाची कलमे उद्धृत करून देशाभिमानी नाटककारांस सावध राहण्याचा इशारा दिला होता.[४५] १९१० मध्ये सरकारने वरील कायद्याच्या साहाय्याने स्वातंत्र्याचा, स्वाभिमानाचा व स्वदेशीचा पुरस्कार करणाऱ्या व त्यामुळे त्या वेळच्या रंगभूमीवर लोकप्रिय असलेल्या मराठीतील बहुतेक महत्त्वाच्या नाटकांवर बंदी घातली.[४६]

'कीचकवधा'मध्ये कीचकरूपी कर्झनच्या वधाची सूचना देण्यात आली असल्याचा आरोप पुण्यातल्या मवाळांकडून होऊ लागला, तेव्हा १९०९ साली खाडिलकरांनी मुद्दाम नारायणराव पेशव्यांच्या वधाचा प्रसंग 'भाऊबंदकी'-साठी निवडला. याचे कारण या विषयामध्ये राजवधाची (Regicide)

निर्भर्त्सना होती आणि त्यामुळे हे नाटक राजनिष्ठेला पोषक आहे असा पोलिसांचा अभिप्रायही पडला.[४७] भाऊबंदकीतील रामशास्त्री टिळकांसारखा दिसतो व बोलतो म्हणून मवाळांनी 'ज्ञानप्रकाश' मधून झोड उठविल्याने काही दिवस याही नाटकावर बंदी घालण्यात आली होती. रामशास्त्र्यांच्या प्रसंगाला इतिहासाचा आधार असल्याचे सिद्ध झाल्याने ही बंदी उठली. परंतु टिळकांची भूमिका करणाऱ्या नटाने टिळकांसारखी तांबडी पगडी न घालता पेशवेकालीन न्यायाधीशाप्रमाणे पांढरी पगडी घालण्याची आज्ञा देण्यात आली. या सर्वांचा परिणाम म्हणून 'बाजी देशपांडे' या शिवकालीन विषयावर नाटक लिहावयाचे योजिले असताही राजद्रोहाचा जाच नको म्हणून खाडिलकरांनी तो विषय सोडूनच दिला.[४८]

१९१० साली बंदी घातलेल्या नाटकांच्या स्वरूपाचे नीट अवलोकन केले तर राजकीय असंतोष निर्माण होऊ नये म्हणून सरकार ही बंदी घालीत होते असे दिसते. १९१२ पासून सामाजिकदृष्ट्या असंतोष निर्माण होईल, अशा नाटकांचा त्यामध्ये समावेश करण्यात आला. विशेषतः मुसलमानांच्या भावना दुखाविल्या जातील अशा नाटकांवर सरकारने भार धरली. खरेशास्त्र्यांचे गुणोत्कर्ष, पाठाऱ्यांचे संभाजी ही नाटकेही त्यामध्ये सापडली. ह्या धोरणाचा पुरस्कार सरकारने सबंध हिंदुस्थानभर जारी केला. गिरीशचंद्र घोष यांच्या 'छत्रपति शिवाजी' या बंगाली नाटकावरही याच कारणाने सरकारने बंदी घातली.[४९]

१९१२ पासूनच्या कालखंडात ऐतिहासिक विषयावर नाटक लिहावयाचे म्हणजे राजकीय आणि सामाजिक दृष्ट्या अत्यंत जपून लिहिल्याखेरीज गत्यंतर राहिले नाही. कोणत्याही ऐतिहासिक विषयावर लिहिलेल्या नाटकाचे हस्तलिखित पोलिसांकडून मंजूर करून घेणे ही एक जिकिरीची गोष्ट होऊन बसली. नाटकाच्या तालमीकडे दुर्लक्ष होऊन पोलिसांच्याकडे हेलपाटे मारण्यात आणि ह्या नाटकात आक्षेपार्ह काही नसल्याचे पटवून देण्यात नाटक मंडळींच्या चालकांची दमछाक होऊ लागली.[५०]

मराठी ऐतिहासिक नाटके, टिळकांचे चाहते व चेले, टिळकप्रणीत वृत्तपत्रे, म्हणजे राजद्रोह असे सरकारने समीकरणच तयार करून टाकलेले होते. न. चिं. केळकर व वीर वामनराव जोशी यांच्या एकदोन आठवणींनीच या प्रकरणाचे स्वरूप लक्षात येईल. १९११ साली, तेव्हाच मुंबईच्या गव्हर्नरांचे एक कौन्सिलर ना. मि. मॉरिसन यांना भेटावयास केळकर गेले. तेव्हा रागाच्या भरात बोलताना ते उसळून म्हणाले,

"तुम्ही चालविलेले वर्तमानपत्र हाती घेताच ते न वाचताही केवळ उपजतबुद्धीने मला असे समजते की, त्यात राजद्रोही मजकूर असलाच पाहिजे. तुमच्या मनात काय विचार घोळतात हे मला बरोबर माहीत आहे." [५१]

वीर वामनराव जोशी हे टिळकांचे चेले, त्यांच्या नाटकाचे हस्तलिखित घेऊन मॅनेजर पोलिसांकडे गेले (१९१२) तर हस्तलिखित उघडून न पाहताच ऑफिसरसाहेब खदखदून हसले व 'हा अर्ज व ही चोपडी घेऊन परत व्हऱ्हाडी चला. अहो, वऱ्हाडच्या वामनराव जोश्यांचे नाटक मुंबईचे पोलिस पास करतील असे तुम्हांस वाटले कसे ? सदर वही आमच्या चांगल्या ओळखीची आहे, तेव्हा विनाकारण या भानगडीत पडू नका' असे त्यांनी स्पष्टपणे सांगितले. मॅनेजरसाहेबांनी फारच गयावया केल्यानंतर हस्तलिखिताच्या पहिल्या पानावरची 'राक्षसी महत्त्वाकांक्षा' ही अक्षरे वाचून, 'अरे बापरे ! काय हो, भयंकर नाव हे ! छे छे, एवढ्या भयंकर नावाचे नाटक आम्ही मुळीच पास करणार नाही' म्हणून चोपडे भिरकावून दिले. [५२]

सरकारी धोरणाचा व दडपशाहीचा परिणाम १९१२ नंतरच्या मराठी ऐतिहासिक नाट्यलेखनावर होणे अपरिहार्य होते. खाडिलकरांसारख्या जहाल वृत्तीच्या नाटककारास त्यामुळेच सर्वस्वी काल्पनिक व संगीतप्रधान असे 'मानापमान'सारखे नाटक लिहिण्यात समाधान मानावे लागले. सौम्य वृत्तीच्या व राजकीय महत्त्वाकांक्षा असलेल्या केळकरांनी तोतयाच्या बंडानंतर मराठ्यांच्या इतिहासातील कथाभागाला हात घातला नाही. इतिहासाचार्य राजवाड्यांनी ज्या खरेशास्त्र्यांबद्दल, 'यांच्याएवढा अवाढव्य माहितीचा माणूस एखाद्या राष्ट्रात वारंवार उपजत नसतो', किंवा 'मराठेशाहीच्या उत्तरार्धाचा चालताबोलता इतिहास' या प्रकारे गौरविले[५३], त्या खरेशास्त्र्यांनी इतिहास-संशोधनाच्या कार्यात नाटकांमुळे भलती लचांडे उत्पन्न होऊ नयेत म्हणून नाट्यलेखनासाठी ऐतिहासिक विषयांकडे कानाडोळा केला. 'शिवसंभव'सारख्या अल्पमात्र ऐतिहासिक असलेल्या नाटकामध्ये रंगविलेल्या जाधवांच्या चित्रणामुळे जाधव-मंडळींनी बदनामी झाल्याबद्दल सरकारकडे तक्रार केली, तेव्हा काही काळ सरकारचे लचांड मागे लागून शास्त्रीबुवांना मनस्ताप झालाच. कोल्हापूरच्या छत्रपती शाहूमहाराजांनी शास्त्रीबुवांची बाजू घेतली म्हणून निभावले.[५४] खाडिलकरांच्या सवाई माधवरावामध्ये एका इंग्रजधार्जिण्या व स्वराज्यद्रोही पात्राचे आडनाव नातू असल्याचे पाहून पुण्यातल्या नातू मंडळींनी असाच गहजब उडवून दिला होता.[५५] सरकारी रोषाखेरीज इतिहासातील व्यक्तींच्या वंशजांचे रागलोभ सांभाळणे कठीण असल्याने, नाटककारांना तोही एक तापच होऊन बसतो.

अशा या अत्यंत बिकट परिस्थितीत मराठी ऐतिहासिक नाट्यलेखनाचा सर्वोच्च आविष्कार प्रगटला हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. खाडिलकर, केळकर, खरेशास्त्री व गडकरी यांसारख्या अव्वल दर्जाच्या प्रतिभावंतांनी हा वाङ्मयप्रकार हाताळला आहे, हे याचे महत्त्वाचे कारण आहे. इतिहास-संशोधनाची नवी जाण, व्यासंगी व सुजाण व्यक्तिमत्त्वांची नाट्यलेखनाकडे वळलेली दृष्टी आणि ऐतिहासिक नाट्यलेखनामागच्या केवळ प्रचारी हेतूपेक्षा अव्वल दर्जाची वाङ्मयीन दृष्टी यांमुळेच या काळात 'विकासा'चा हा टप्पा गाठण्यात आला.

हा कालखंड अनेक दृष्टीने अपवादात्मक ठरणारा आहे. त्याचे महत्त्व यानंतरच्या कालखंडामध्ये ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयाचे जे स्वरूप दिसते, त्याच्या तुलनेने अधिक स्पष्ट होईल.

संदर्भ व टीपा

१. पुस्तक २७, अंक १–२, पृ. २८–४५; अंक ३–४, पृ. ६९–८२; अंक ५–६, पृ. १२४–१३७; अंक ७–८, पृ. १५६–१६८; अंक ९–१०, पृ. २०१–२१२ (दर खेपेस नाटकाचा एक संपूर्ण अंक याप्रमाणे).

२. —'One circumstance not generally known, which was used by Nana as an instrument of ambition, was the power he had acquired over the mind of the regent Gunga Bye; for, although a profound secret at the time, the young widow was deeply enamoured of Nana Furnuwees, and was taught by him the best means of governing the old minister (Sakharam Bapu).'

—Duff, *A History of the Mahrattas*, London, (1921 edition), vol. 2, p. 17.

3. —'Gungabai was the cause of her own death, by having taken medicine for the purpose of concealing the consequences of her illicit intercourse with Nana Furnuwees.'

—तत्रैव, पृ. ७० (तळटीप).

४. मॅकडोनल्ड, **नाना फडणवीस यांची बखर**, मुंबई १८५२, पृ. ३३.

५. **सवाई माधवराव यांचा मृत्यु**, आ. ३, मुंबई १९१८, प्रस्तावना पृ. ६.

६. **तत्रैव**

७. **तत्रैव**

८. ६-८-१९०६ च्या ज्ञानप्रकाशात आलेला हा लेख खूप प्रयत्न करूनही उपलब्ध झाला नाही. आर्यभूषण मुद्रणालयास लागलेल्या आगीमुळे 'ज्ञानप्रकाश'चे अंक खुद्द मूळस्थानीच उपलब्ध नाहीत. परंतु विविधविज्ञानविस्तारातील गोविंद रामचंद्र ओक यांच्या पुस्तक-परीक्षणात (पुस्तक ३७, अंक १२, १९०६, पृ. ४६४–४७५) S. K. D. यांच्या लेखातील सारे मुद्दे देण्यात आले आहेत. त्यावरून लेखाचे संपूर्ण स्वरूप स्पष्ट होते.

९. **काळ** पत्राच्या १० ऑगस्ट १९०६ च्या अंकात खाडिलकरांचा 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यु आणि नाना फडणीस' हा लेख प्रसिद्ध झाला आहे. तो वा. ल. कुलकर्णी यांच्या **नाटककार खाडिलकर, एक अभ्यास**, मुंबई, १९६५, या ग्रंथाच्या परिशिष्टात पुनर्मुद्रित करण्यात आला आहे.

१०. **खाडिलकर-स्मरणी**, मुंबई, १९४९, पृ. २५०.

११. **विविधज्ञानविस्तार**, पुस्तक ३७, अंक १–२, पृ. ३६.

१२. **खाडिलकर-स्मरणी**, पृ. २५०.

१३. "रा. खाडिलकरांचा मराठी हॅमलेट," **श्रीसरस्वतीमंदिर** (द्वैमासिक), मुंबई, वर्ष ७, अंक १ (चैत्र शके १८२९), पृ. २, ३.

—हा विस्तृत व महत्त्वाचा लेख दुसऱ्या-तिसऱ्या अंकांत मिळून पूर्ण झाला आहे. लेखावर लेखकाच्या नावाचा निर्देश नाही, परंतु म. म. दत्तो वामन पोतदारांशी चर्चा करताना, तो वा. दा. मुंडले यांनी लिहिला आहे, अशी माहिती मिळाली.

१४. "खाडिलकरांची साहित्यक्षेत्रातील तपश्चर्या", **एकावळी** (लेखसंग्रह), आ. २, नागपूर १९५१, पृ. ८०-८१.

१५. शं. ना. सहस्रबुद्धे, **नाट्याचार्य खाडिलकर**, पुणे, १९३५ पृ. ११

१६. **उ. नि.**, पृ. ४

१७. **खाडिलकरांचा लेखसंग्रह**, भाग २, मुंबई, १९४९, पृ. ५१६

१८. **तत्रैव**, पृ. ५२२.

१९. **खाडिलकर-स्मरणी**, पृ. ३०३ व ३१३.

२०. **तत्रैव**, पृ. ३०२

२१. **तत्रैव**, पृ. ३०३

२२. **केळकरांची निबंधमाला**, पुणे १९५५, पृ. १८७.

२३. " गेल्या पंचवीस वर्षांतील नाटकांचे संक्षिप्त परीक्षण व त्यांच्या प्रगतीचे उपाय," **विविधज्ञानविस्तार आणि महाराष्ट्र-साहित्यपत्रिका**, मुंबई सप्टेंबर १९१५, पृ. ११३.

२४. **उ. नि.** पृ. १५५.

२५. **तत्रैव**, पृ. १७८.

२६. वा. वा. खरे, **ऐतिहासिक लेखसंग्रह** भाग ५, ६, मिरज, १९०८, १०, या खंडांत हे सारे कागदपत्र प्रसिद्ध झाले आहेत.

२७. "ऐतिहासिक टिपणे, भाग १, ले. ३७", **इतिहाससंग्रह** (मासिक), —**ऐतिहासिक पत्रबोध**-संपा. गो. स. सरदेसाई, भीमराव कुलकर्णी, ३ री आवृत्ती, मुंबई १९६३, पृ. ९३ वरून उद्धृत.

२८. केळकरांची, नाटकांच्या कच्च्या आराखड्याची टिपणवही य. न. केळकर यांजकडे आहे. या कच्च्या टिपणांत केळकरांनी ऐतिहासिक कागदपत्रांतील या वाक्याची नोंद केली आहे.

२९. " मी लिहिलेली नाटके," **केळकरांची निबंधमाला**, पृ. १८२ व १८७.

३०. **तत्रैव**, पृ. १८४.

३१. " माझा जन्मभरचा एक उद्योग", **सह्याद्रि**, (मासिक), पुणे, सप्टेंबर १९४२, पृ. ५७८ व ६१६.

३२. **केरळकोकिळ आणि नवे मन्वन्तर**, वर्ष २७, अंक ६ (डिसेंबर १९१५) मध्ये 'अमात्यमाधव' नाटकाच्या परीक्षणात कृष्णाजी नारायण आठल्ये यांनी या प्रश्नाची चर्चा केली आहे.

३३. ए. या. निफाडकर, " शिवसंभव," **नवयुग** (मासिक), मुंबई एप्रिल १९२०, पृ. २४१

३४. **केळकरांची निबंधमाला**, पृ. १८६.

३५. वि. मो. महाजनी यांचे केळकरांना आलेले पत्र, इंग्रजी. (अप्रकाशित).

३६. दा. मो. भट, **गु. वासुदेव वामनशास्त्री खरे चरित्र व ग्रंथपरिचय**, मिरज, १९२९, पृ. १२२.

३७. Miguel de Unamuno, *The Tragic Sence of Life in Men and Peoples*, London, 1921 ह्या पुस्तकामध्ये सर्वांटेज याच्या 'डॉन किक्झोट' या

कृतीचे विनोदाच्या माध्यमातून जीवनातील शोकनाट्याचे आविष्करण कसे होते, त्याची मीमांसा करण्यात आली आहे. मूळ पुस्तक इटाली भाषेमध्ये असून ते १९१२ साली मॅद्रिद येथे प्रसिद्ध झाले आहे. इंग्रजी अनुवाद जे. ई. क्रॉफर्ड फ्लीच याने केला आहे.

३८. बेहऱ्यांच्या मराठी अनुवादामध्ये प्रस्तावनेतील उद्धृत केलेल्या उताऱ्यावरून.

३९. रा. शं. वाळिंबे, **नाटककार गडकरी**, पुणे, १९५७, पृ. २१३-२२०

४०. गो. गो. अधिकारी (संपादित), **गडकरी यांच्या आठवणी**, पुणे १९२८, मधील अत्रे, टिपणीस यांच्या आठवणीवरून व चिंतामणराव कोल्हटकर यांच्या **बहुरूपी** या ग्रंथातील " राम गणेश गडकरी " या प्रकरणातील माहितीवरून.

४१. वि. स. खांडेकर, **गडकरी (व्यक्ति व वाङ्मय)**, पुणे, द्वितीयावृत्ती १९४९, पृ. २३३.

४२. *Bombay Government Judicial Department, Confidential Compilation*, File No. 192 of 1910.

४३. **खाडिलकर-स्मरणी**, पृ. २००

४४. अधिकारी, **उ. नि.**, श्री. शं. मुजुमदार व पां. ग. क्षीरसागर यांच्या आठवणी.

४५. **नाट्यकला**, संपा—अनंत वामन वरवे, वर्ष ४, अंक ५ पुणे, फेब्रुवारी १८०९ च्या अंकातील मलपृष्ठावरील इशारेवजा मजकूर खालीलप्रमाणे आहे :

> अलीकडे प्रक्षुब्ध झालेल्या राजकीय वातावरणाची झुळूक रंगभूमीकडेही वाहू लागून कित्येक नाटकांवर व त्यांच्या प्रयोगावर अधिकाऱ्यांची वक्रदृष्टी होऊ लागली आहे. बंगाल्याकडे तर बरीच नाटके बंद पाडण्यात आली. आमच्या कडेही तोच क्रम सुरू झाला असल्याचे दिसते. अशा वेळी नाटककारांनी व नाट्यकर्त्यांनी जपूनच आपले व्यवहार चालविणे इष्ट आहे असे आम्हांस वाटते. नाट्यप्रकार हा **सर्वगामी** व **सर्वभोज्य** आहे. ती त्याची व्यापक सर्वोपयोगिता तात्कालिक किंवा प्रासंगिक गोष्टींच्या नादाने खुंटवू पाहणे हे कला व व्यवहार या दोन्ही दृष्टींनी इष्ट नव्हे. त्यातून धंदेवाल्या नाटक मंडळ्याचे तर हे काम नव्हेच नव्हे. या बाबतीत सरकारी कायदा काय आहे हे The Dramatic Performance Act. No. XIX of 1876 यातून पुढील दोन कलमे उतरून घेतली आहेत, त्यांवरून आमच्या देशाभिमानी नाटककारांच्या लक्षात येईल.

> " Whenever the Local Government is of opinion that any play, Pantomime or other drama performed or about to be

performed in a public place is (*a*) of a scandalous or defamatory nature, or (*b*) likely to excite feelings of disaffection to the Government established by law in British India, or (*c*) likely to deprive and corrupt persons present at the performance, the Local Government, or outside the Presidency Towns and Rangoon, the Local Government or such Magistrate as it may empower in his behalf may by order prohibit the performance."

" Whoever, after the notification of any such order (*a*) takes part in the performance prohibited thereby, or in any performance substantially the same as the performance so prohibited, or (*b*) in any manner assists in conducting any such performance, or (c) is in wilful disobedience to such order present as a spectator during the whole or any such performance, or (*d*) being the owner or occupier, or having the use of any house or room or place, opens, keeps or uses the samo for any such performance, or permits the same to be opened, kept or used for any such performance, shall be punishable on conviction before a Magistrate, with imprisonment for a term which may extend to three months, or with fine, or with both."

४६. उ. नि. सरकारी गुप्त निर्बंधपुस्तकात खालील नाटकांचा समावेश आहे.

(१) स्वदेशी, (२) राष्ट्रोद्धारक, (३) भूदुर्ग-दुर्ग, (४) विजयतोरण, (५) कीचकवध, (६) श्रीकृष्णशिष्टाई, (७) दंडधारी, (८) द्रौणी-मणीहरण, (९) महाराणा प्रतापसिंग, (१०) भाऊबंदकी, (११) भस्मासुर, (१२) प्रल्हाद-चरित्र, (१३) सं. भातुकलीचा खेळ, (१४) कळीचा नारद, (१५) मधुबाला, (१६) बारीसालची धामधूम, (१७) पानिपतचा मोबदला (वासुदेव नारायण), (१८) पृथ्वीराज-संयोगिता (काणे), (१९) सं. लंकाविध्वंसक, (२०) वेणीसंहार (अ. वा. वर्वे), (२१) स्वदेशी चळवळ.

—' कीचकवध ' नाटकावरील सरकारी अभिप्राय, त्यावरी बंदीहुकूम आणि ' टाइम्स ' मध्ये त्यासंबंधी आलेला लेख. हा सर्व मजकूर वा. ल. कुलकर्णी यांच्या **नाटककार खाडिलकर** या ग्रंथाच्या परिशिष्टात दिला आहे.

४७. **खाडिलकर-स्मरणी**, पृ. २६९-७०.

४८. **तत्रैव**, पृ. २०१.

४९. *Eastern Bengal & Assam Judicial Department Notification,* No 474 N D/22-2-1912.

५०. ‘ तोतयाचे बंड ’ यासारख्या नाटकालाही वेळेवर परवानगी न मिळाल्याने रंगतालमीचा कसा फज्जा उडाला व त्यामुळे केळकर कसे संतापले याचे वर्णन चिंतामणराव कोल्हटकरांनीं **बहुरूपी** पृ. ११२–१५ वर केले आहे.

५१. न. चिं. केळकर, **मराठे व इंग्रज.** द्वितीय मुद्रण, पुणे, १९१८, पृ. १४४.

५२. वामनराव जोशी, “ माझे पहिले नाटक ”, **हंस** (मासिक), दिवाळी अंक, पुणे, नोव्हेंबर १९५१, पृ. ४७.

५३. **कै. वासुदेवशास्त्री खरे**, मिरज, १९५६, ह्या पुस्तिकेच्या पृ. ८१ वरून उद्धृत.

५४. **बहुरूपी**, पृ. २०७–०९.

५५. **खाडिलकर-स्मरणी**, पृ. २०७.

प्रकरण पाचवे

आवर्त

किर्लोस्करी संगीत नाटकांची परंपरा आणि तिच्याच बरोबरीने जवळजवळ समांतर अशी जाणारी गद्य नाटकांची परंपरा यांचा संयोग होऊन तिसरीच एक सामान्य अशी गद्यपद्य किंवा संगीत नाटकांची परंपरा सुरू झाल्याचे चित्र आपण एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटच्या वीस वर्षांत पाहिले. किर्लोस्कर हे स्वतः उत्तम अभिनेते, अनेक वर्षांच्या तपस्येनंतर १८८० च्या सुमारास त्यांनी लिहिलेल्या आणि बसविलेल्या नाटकांमुळे मराठीत व्यावसायिक रंगभूमीची बैठक चांगली बसविली गेली आणि संगीत नाटकांचे युगप्रवर्तन त्यांच्या हातून घडले. हे युगप्रवर्तन भारतीय परंपरेचा वारसा घेऊन आले होते म्हणून त्याने जनमनाची तात्काळ पकड घेतली. याच सुमारास पाश्चात्त्य नाट्यवाङ्मय व पाश्चात्त्य रंगभूमी यांची वैशिष्ट्ये आत्मसात करून ती मराठी रंगभूमीवर रुजविण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या उच्चशिक्षित तरुणांनी गणपतराव जोशी व बाळाभाऊ जोग या तरुण अभिनेत्यांना हाती धरून गद्य नाटकांचा जमाना सुरू केला. ध्येयवादी दृष्टिकोणाने किंवा व्रत म्हणूनच ही गद्य नाटके मराठी रंगभूमीवर अवतरली. त्यांनी किर्लोस्करी परंपरेच्या जोडीने आणि बरोबरीने महत्त्वाचे कार्य करून दाखविले. ऐतिहासिक नाटके किंवा शोकनाटके ही गद्यातच सादर करण्याचा त्यांचा ध्येयवादी दृष्टिकोण फार महत्त्वाचा होता. या दोहोंच्या अनुकरणातून जी तिसरी

परंपरा रंगभूमीवर अवतीर्ण झाली, तिचे स्वरूप मोठ्या प्रमाणात धंदेवाईक होते. ह्या तिन्ही परंपरांचा प्रेक्षकवर्ग, नटवर्ग, चाहत्यांचा वर्ग व नाटककार निरनिराळा होता. त्यामुळे अमका नाटककार अमक्या पद्धतीचे, अमक्या नाटकमंडळ्यांसाठी किंवा अमका नटवर्ग डोळ्यांसमोर ठेवून लिहिणारा अशी वर्गवारी निश्चित होऊन गेली.

जवळजवळ याच दृश्याची पुनरावृत्ती मराठी रंगभूमीवर खाडिलकरांच्या उदयानंतर विसाव्या शतकाच्या पहिल्या वीस-पंचवीस वर्षांत झाली !

विसाव्या शतकाच्या सुरवातीला पुण्यातील काही उच्चशिक्षितांच्या प्रेरणेने गद्यनाटकपरंपरेला वाहून घेणारी 'महाराष्ट्र-नाटक-मंडळी' सुरू झाली. केवळ गद्य नाटकेच करण्याचे व्रत आणि धंदेवाईक दृष्टी न ठेवता नवे काही करून दाखविण्याचा बाणा ह्या मंडळीने दाखविला. शाहूनगरवासीने 'यशस्वीपणे हाताळून लोकप्रिय केलेल्या नाटकांच्या वाट्याला न जाता त्यांनी खाडिलकरांची नाटके करण्याचे ठरविले. या त्यांच्या योजनेत दूरदर्शीपणा व सावधपणा होताच, पण त्यामुळे प्रेक्षकांना नवी नाटके चांगले पाहण्याचा लाभ घडला.' ' खाडिलकरांचा उदय या नाटकमंडळीमुळे जसा झाला, तसेच खाडिलकरांमुळेच ह्या नाटकमंडळीला दिगंत कीर्ती मिळाली. खाडिलकरांनी लिहिलेल्या पहिल्या पाच गद्य नाटकांमुळे (त्यांतली तीन ऐतिहासिक होती) काही काळ गद्य नाटकांनी संगीत नाटकांना शह दिल्यासारखी परिस्थिती निर्माण झाली होती. ही 'पंचशरे गद्यवरे वश' झाल्यानंतर परिस्थितिवश होऊन खाडिलकर संगीत नाटकांकडे वळले. त्यांनी नंतर लिहिलेल्या संगीत नाटकांमध्ये एकही ऐतिहासिक नाटक नाही. ऐतिहासिक नाट्यलेखनासाठी खाडिलकरांनी कटाक्षाने गद्याचीच कास धरली. एखादा-दुसरा पोवाडा किंवा लावणी, दोहरा, अंगाईगीत किंवा भूपाळी यांखेरीज ऐतिहासिक नाटकांमध्ये विसंगत दिसेल अशा संगीताची योजना न करण्याचा दृष्टिकोण केळकर, खरेशास्त्री आणि गडकरी यांच्यामध्येही दिसतो.

१९१८ नंतर ऐतिहासिक नाटकांची गद्य-परंपरा लुप्त होते आणि धंदेवाईक नाटकमंडळ्या संगीत नाटकांच्या प्रभावामुळे ऐतिहासिक नाटकेही संगीतातच सादर करण्याचा अट्टाहास करतात. नव्या परिस्थितीमुळे १९१८च्या सुमारास देशातील राजकीय वातावरण बरेच निवळले असल्याने ऐतिहासिक नाट्यलेखनाला बहर येतो आणि त्यामुळे नव्या नाटक मंडळ्या आणि नवे नाटककार उदयाला येतात.

१९१० ते १९१८ पर्यंतच्या काळात राजकीय दडपणामुळे स्वातंत्र्याचा व स्वाभिमानाचा संदेश देणाऱ्या नाटकांची गळचेपी करण्यात आली होती. ती

करण्यामध्ये १९०८ च्या सुमारास मुंबईस गव्हर्नर म्हणून आलेल्या सर जॉर्ज क्लार्क (पुढे तो लॉर्ड सिडनेहॅम झाला) ह्या व्यक्तीची दंडेलीची वृत्ती मोठ्या प्रमाणात कारणीभूत होती. लोकमान्य टिळक व मराठी रंगभूमी यांच्या पाठीमागे हात धुवून पाठीमागे लागलेल्या ह्या दुष्ट ग्रहामुळे लो. टिळक व मराठी रंगभूमी यांना अनेक दिव्यांतून जावे लागले. त्यामुळे त्या दोघांचे कर्तृत्व व लोकप्रियता या काळात ताऊनसुलाखून निघाली. ह्या क्लार्कने १९०८ मध्येच, पुण्याला भरलेल्या विधानसभेत, 'पुण्यातील काही व्यक्ती लोकांच्या भावना भडकावून सरकारबद्दल द्वेष निर्माण करीत आहेत. आपण आगीशी खेळत आहोत, हे त्यांनी लक्षात घ्यावे,' असा इशारा दिला होता.[२] त्यानंतर तो राजकीय क्षेत्रात असाधारण महत्त्व पावलेल्या टिळकांच्या आणि त्यांच्या कार्यास मदत करणाऱ्या मराठी रंगभूमीच्या परिपत्यास सिद्ध झाला. त्या वेळी लॉर्ड मोर्ले हा भारतमंत्री होता. त्याची इच्छा नसतानाही, ह्या क्लार्कच्या दुराग्रहामुळे टिळकांवर राजद्रोहाचा खटला झाला आणि त्यांना ६ वर्षांची शिक्षा होऊन मंडालेला त्यांची रवानगी करण्यात आली. न. चिं. केळकरांनी टिळक–चरित्रात त्यास अत्यंत खुनशी व प्रतिगामी वृत्तीचा गव्हर्नर म्हटले आहे.[३] आपण किती खंबीरपणाने हे कार्य केले यासंबंधी त्याने My Working Life या पुस्तकात दिलेल्या आठवणी पाहिल्या तर त्याचा खुनशी व पाताळयंत्री स्वभाव लक्षात येतो. पंचम जॉर्जच्या राज्यारोहणप्रसंगी १९११ मध्ये टिळकांना सोडण्याचे प्रयत्न चालले असता ह्या क्लार्कच्या तीव्र विरोधामुळे भारतमंत्र्यांना तो विचार रहित करावा लागला.[४] १९१७ मध्ये पेन्शनर म्हणून तो लंडनमध्ये जिणे कंठीत होता, पण त्याचा टिळक-द्वेष तितकाच तीव्र होता. हिंदुस्थानला स्वराज्य मिळू नये म्हणून विलायतेत मोठी चळवळ सुरू करून टिळकांविरुद्ध त्याने लंडनला दूषित वातावरण तयार केले होते. सिडनेहॅमच्या दडपशाही धोरणाचा प्रभाव १९१७ पर्यंत महाराष्ट्रावर होता. त्या धोरणामुळेच १९१६ मध्ये टिळकांवर राजद्रोहाचा तिसरा खटला होऊन त्यांना परत तुरुंगात डांबण्याची खटपट करण्याचा प्रयत्नही झाला. पण १९१७ मध्ये महायुद्धाचे सावट ब्रिटनवर पसरले आणि या युद्धात सामील होण्यासाठी हिंदवासियांवरची जाचक बंधने अंशत: उठविण्याचे धोरण सरकारने स्वीकारले. भारतमंत्र्यांचा जाहीरनामा प्रसिद्ध झाला आणि जबाबदारीचे स्वराज्य देऊन भारतीयांना साम्राज्याचे भागीदार करून घेण्याची घोषणा झाली.[५] टिळकांनी या घोषणेस अनुकूलता दर्शविल्यामुळे वातावरण निवळण्यास मदत झाली आणि मग कुठे मराठी रंगभूमीवर ऐतिहासिक नाटकांना मोकळेपणाने वावरण्याजोगी परिस्थिती निर्माण झाली. त्यामुळे १९१८ सालच्या टिपणिसांच्या 'चंद्रग्रहण' या नाटकामध्ये कितीतरी वर्षांनी शिवाजी रंगभूमीवर दिसू लागला.

पु. रा. लेले यांनी म्हणूनच, 'लॉर्ड सिडनेहॅमने जो शिवाजी रंगभूमीवरून जवळजवळ हुसकून काढला होता, त्याला आप्पा टिपणिसांनी नाटक लिहून आणि स्वतः सोंगे घेऊन रंगभूमीवर पुन्हा प्रस्थापित केला' असे म्हटले आहे.[६]

टिळकांसारख्या अगदी सामान्य परिस्थितीतून उदयाला आलेल्या असामान्य धैर्यशाली नेत्यामुळे नट, नाटककार, नाटकमंडळ्या व सर्वसामान्य जनता ध्येयवादाने पेटून उठली. त्या ध्येयवादामुळेच सरकारच्या दडपशाहीने खचून न जाता मराठी रंगभूमी मोठ्या निष्ठेने आपले कार्य करीत राहिली. टिळकांवर पहिला राजद्रोहाचा खटला झाला तिथपासून पहिले महायुद्ध सुरू होऊन इंग्रज राज्यकर्त्यांना सामोपचाराची बोलणी सुरू करावी लागली तिथपर्यंतचा, म्हणजे १९१७–१८ पर्यंतचा कालखंड, हाच मराठी रंगभूमीचा खरा वैभवशाली कालखंड. ह्या कालखंडात राजद्रोहाच्या आरोपामुळे 'शिवाजी'ला रंगभूमीवर आणणे मोठ्या मुष्कीलीचे झाले होते. टिळकांना १८९७ साली शिक्षा झाली आणि १८९८ साली तावडतोब अण्णा मार्तंड जोशी यांच्या 'शिवछत्रपतिविजय' नाटकावर सरकारी गदा आली. अण्णा मार्तंड जोशी हे मुंबईच्या सरकारी मुद्रणालयात कारकून होते. आपले नाटक बसवून त्यांनी त्याचा प्रयोग जाहीर केला आणि मुंबईच्या पोलिस अधिकाऱ्याने त्या नाटकावर बंदी हुकूम बजावला. अण्णा खुद्द त्या नाटकात शिवाजीची भूमिका करणार होते.[७] त्याच्या पाठोपाठ अनंत वामन बरवे यांच्या 'लोकमतविजय' व गोपाळ गोविंद सोमण यांच्या 'बंधविमोचन' या नाटकांवर बंदी घालण्यात आली.[८] 'लोकमतविजया'मध्ये विचारस्वातंत्र्य, उन्माद, एकतंत्र, रक्तपात अशी पात्रांची नावे असून ती टिळक, रँड, भारतमंत्री व स्वातंत्र्यवीर चाफेकर यांची प्रतीके आहेत, असा सरकारने आक्षेप घेतला. 'बंधविमोचन'मध्ये टिळकांचे समर्थन असून प्रतिपक्षीयांवर टीका केली आहे. टिळकांच्या शिक्षेनंतर १८९७ पासून त्यांच्यावर नाटके लिहिली जाऊ लागली आणि सरकारला ती दडपशाहीने बंद करावी लागली. या दडपशाहीमुळे शिवाजी जवळजवळ रंगभूमीवरून अस्तंगत झाला होता. हरी नारायण आपटयांच्या 'उषःकाल' वर आधारित 'विजयतोरण किंवा मराठ्यांचा अभ्युदय' नावाच्या नाटकाचा प्रयोग महाड मनोरंजक नाटक कंपनीने रायगड फंडाकरिता मदत म्हणून १९०९ मध्ये करण्याचा प्रयत्न केला, तेव्हा कुलाब्याच्या डिस्ट्रिक्ट मॅजिस्ट्रेटने नोटीस बजावून सगळ्या नाटकमंडळीलाच तुरुंगाची वाट दाखविली. शेवटी प्रत्येकाकडून दोनशे रुपये जामीन व वर्षभर चांगल्या वर्तणुकीची हमी घेऊन त्यांना सोडून दिले. नंतर सरकारने तत्परतेने ह्या नाटकाच्या प्रयोगास महाराष्ट्रभर बंदी घातली व पुस्तक जप्त केले.[९]

अशा परिस्थितीत आडमार्गाने स्वातंत्र्याचा संदेश देणे किंवा ज्यामध्ये स्वाभिमानी दृष्टिकोण नाही अशी नाटके लिहिण्याखेरीज नाटककारांना दुसरा मार्ग उरला नाही. काही नाटककार तर व्यावहारिक दृष्टिकोण ठेवून ऐतिहासिक नाटकांतून राजनिष्ठेचा पुरस्कार करीत असल्याचे किंवा राजवधाचा धिक्कार करीत असल्याचे भासवू लागले. १९१३ ला प्रसिद्ध झालेल्या शिरवळकरांच्या 'पन्नारत्न' मध्ये डॉ. भांडारकर, रावबहादूर पारसनीस व कोल्हापूरचे शिक्षणाधिकारी अण्णासाहेब लठ्ठे या तिघांचे पुरस्कार छापले गेले आहेत. या तिघांनीही त्या काळात राजनिष्ठेचा पुरस्कार करणारे नाटक लिहिल्याबद्दल नाटककाराचा गौरव केला आहे! वीर वामनराव जोश्यांनीही खाडिलकरांचा कानमंत्र मिळाल्यामुळे 'राक्षसी महत्त्वाकांक्षे'मध्ये राजवधाचा धिक्कार केला आहे. खाडिलकर कोणतेही कथानक घेऊन नाटक लिहायला बसले, तरी त्यांच्या मनातले टिळकप्रेम व्यक्त झाल्याखेरीज राहत नाही. टिळकांना राजद्रोहाच्या आरोपावरून १९०८ ला शिक्षा झाली ती सिडनेहॅमच्या खुनशीपणामुळे. परंतु त्या वेळी मवाळांच्या चिथावणीमुळे, विशेषतः नामदार गोखल्यांच्यामुळे ही शिक्षा झाली असा प्रवाद होता. त्याला अनुसरून खाडिलकरांनी 'मानापमान' मध्ये टिळकांसारखा नेता आपल्या स्वार्थत्यागाने व धैर्यशालित्वाने आपल्या कर्तृत्वाच्या माध्यान्ही तळपत असता स्वतःला राष्ट्रीय म्हणविणारे मवाळ पुढारी 'लक्ष्मीधरां'ची भूमिका करण्यात व्यग्र होते असे दाखविले आहे.

टिळक सुटून आल्यानंतर १९१८ नंतर परिस्थिती निवळल्यामुळे महाराष्ट्रातील लढाऊ राजकारणात पूर्वीसारखे चैतन्य राहिले नाही आणि त्याचा मराठी वाङ्मयावरही तसाच परिणाम झाला. कादंबरी व नाट्यवाङ्मय यांमध्ये याबाबतीत बरेच साम्य आहे. १८९६ पूर्वी टिळक महाराष्ट्राच्या समाजकारणात विशेष गुंतले होते. आधी सामाजिक का आधी राजकीय हा वाद ज्या वेळी तीव्र होता, त्या वेळी टिळकविरोधी पक्षात असलेल्या हरिभाऊ आपट्यांनी ज्या सामाजिक कादंबऱ्या लिहिल्या त्या कादंबऱ्यांतील उत्कटता व तन्मयता विरोध मावळल्यानंतरच्या कालखंडात लिहिल्या गेलेल्या त्यांच्या कादंबऱ्यांतून दिसून येत नाहीत.[10] खाडिलकरांचेही असेच झाले. १९१७ नंतरच्या खाडिलकरांच्या नाटकांत पूर्वीची रग राहिली नाही.

ताणलेला रबर सोडून दिल्यानंतर तो सैल पडावा तशी या नंतरच्या मराठी ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयाची स्थिती होऊन गेली. पूर्वीच्या प्रखर ध्येयवादित्वाच्या अभावामुळे व नाटक मंडळींतील फाटाफुटीमुळे नव्या नाटकमंडळ्या नवी नाटके मिळवून धंदेवाईक दृष्टीने रंगभूमीकडे पाहू लागल्या. तेव्हा त्यांच्या गरजा भागविण्यासाठी कित्येक प्रख्यात नटांनीच नाटके लिहावयास सुरवात

केली. महाराष्ट्र नाटक मंडळीतील एके काळी नट म्हणून गाजलेल्या य. ना. तथा अप्पा चिटणीस, त्र्यं. सी. तथा अण्णा कारखानीस, वि. ह. औंधकर व ग. कृ. बोडस हे चौघेही यानंतरच्या काळात नाटककार बनले. त्यांच्यापैकी चिंतामणराव कोल्हटकर हेच काय ते नाटककार व्हायचे राहिले. त्यांनीही नाटककार व्हावे म्हणून गडकऱ्यांनी प्रयत्न केल्याचे दिसून येते.[११] त्यांच्या बरोबरीने कृ. ह. दीक्षित, शां. गो. गुप्ते, भा. वि. वरेरकर इत्यादी नव्या दमाचे नाटककारही उदयाला आले. यापुढचा कालखंड त्यांच्या कर्तृत्वाचा होय. ह्या नाटककारांमुळे विसाव्या शतकाच्या पहिल्या पंधरा-वीस वर्षांत, ऐतिहासिक नाटकांची एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटी जी एक परंपरा निर्माण झाली होती, ती पुन्हा एकदा रंगभूमीवर बळावली. मराठी रंगभूमीवरचा मधला कालखंड म्हणजे एक स्वप्नवत भासावा, आणि तो नाहीसा होऊन पुन्हा जुन्याचीच पुनरावृत्ती व्हावी असा काहीसा प्रकार येथे घडून आला.

१९१८ हे पेशवाईचे शतसांवत्सरिक श्राद्धवर्ष होय. ३ जून १८१८ ला दुसरा बाजीराव अशीरगडाजवळ ढोलकोट येथे जनरल मालकमच्या स्वाधीन झाला आणि त्याने मराठी राज्यावर उदक सोडले. त्या घटनेला शंभर वर्षे पुरी झाली म्हणून जून महिन्यात पेशवाईचे शतसांवत्सरिक वाङ्मयश्राद्ध साजरे झाले. न. चिं. केळकरांनी त्या निमित्ताने 'मराठे व इंग्रज' यांच्या गुणदोषांची मीमांसा करणारा ग्रंथ लिहिला आणि त्याच वेळी कृष्णाजी हरी दीक्षित यांनी आपले 'पेशवाई' हे नाटक साताऱ्यास रंगभूमीवर आणले. रंगभूमीच्या माध्यमाचा प्रभाव किती मोठा असतो, हे 'विजयतोरण'च्या उदाहरणावरून दिसून आले होते. सरकारने हरिभाऊ आपट्यांच्या 'उषःकाल' या कादंबरीवर बंदी घातली नाही परंतु त्या कादंबरीच्या साहाय्याने लिहिलेल्या नाटकावर मात्र तत्परतेने झडप घातली. केळकरांचे व्यासंगपूर्ण पुस्तक विद्वन्मान्य झाले परंतु दीक्षितांच्या नाटकाने जनमानसाची पकड घेतली.[१२] पेशवाईच्या शतसांवत्सरिक वर्षात हे नाटक रंगभूमीवर येणे पुणेकरांना इष्ट वाटले नाही. 'रंगभूमीवर हे नाटक होऊ नये याबद्दल खुद्द पुणे शहरात–दिवंगत पेशव्यांच्या राजधानीत–आटोकाट प्रयत्न करण्यात आला, पण त्या प्रयत्नास यश आले नाही. असा प्रयत्न का करण्यात यावा हे एक गूढच आहे !' असे नाटककाराने दुसऱ्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेत म्हटले आहे. काही इतिहाससंशोधकांनीही ह्या नाटकाबद्दल खळखळ केली. विशेषतः महाराष्ट्रसारस्वतकार वि. ल. भावे यांनी अशा प्रसंगी, 'आपल्याच लोकांची घाण आपणच कशाला दाखवावी' अशी कुरकूर केली. दुसरा बाजीराव हा सद्‌गुणी व पराक्रमी होता, हे दाखविण्यासाठी याच कारणाने भावे यांनी 'मराठी दप्तर रूमाल दुसरा' हे पुस्तक प्रसिद्ध करून बाजीरावाच्या

पदरच्या स्तुतिपाठकांनी लिहिलेल्या बखरवजा कागदपत्रांना प्रसिद्धी दिली. प्रसिद्ध इतिहाससंशोधक दत्तोपंत आपटे यांना 'लक्ष्मी' या काल्पनिक पात्रामुळे गंगाधरशास्त्र्यांची विटंबना होते असे वाटले.[13] गंमत अशी की, 'पेशवाई' हे नाटक म्हणजे दीक्षितांचे वडील हरी अप्पाजी दीक्षित यांच्या १८८८ साली प्रसिद्ध झालेल्या 'अनाचार दुष्परिपाक अथवा धाकटे बाजीराव पेशवे यांची राज्यच्युती' ह्या नाटकाची रंगावृत्ती होती. १८८८ साली लिहिलेले नाटक १९१८ साली मराठी रंगभूमीवर येते आणि ते वादाचा विषय होऊन रंगभूमीवर यशस्वी ठरते ही घटना अर्थपूर्ण आहे.

•

१९१८ पर्यंत साने, खरे, राजवाडे, पारसनीस यांच्या अविरत प्रयत्नांमुळे मराठ्यांच्या इतिहाससंबंधी नवी माहिती उजेडात आली होती. परंतु नवीन आलेल्या नाटककारांनी त्यांचा उपयोग करून घेण्याची दृष्टी दाखविली नाही. टिपणीस, दीक्षित, गुप्ते हे या काळातले प्रमुख नाटककार. त्यांच्या नाटकांना 'ऐतिहासिक' का म्हणावयाचे याचे समाधानकारक उत्तर आपल्याला देता येणार नाही. इतिहासातील काही महत्त्वाची पात्रे घेऊन त्यांच्याबद्दलच्या उपलब्ध ऐतिहासिक माहितीचा शोध घेण्याची फारशी यातायात न करता संपूर्ण काल्पनिक अशा कथानकांची ते रचना करतात. नाटकामध्ये वर्णिलेल्या असंख्य घटनांचा परस्परसंबंध कसातरी प्रस्थापित करून अधूनमधून प्रहसनांच्या धर्तीवर काही प्रसंग टाकून ही नाटके लिहिली जातात. टिपणिसांच्या 'चंद्रग्रहण' नाटकामध्ये 'शिवाजी'खेरीज करून बाकी सर्व पात्रे काल्पनिक आहेत. विजापूर दरबारशी एकनिष्ठ असलेला जगदेवराव नावाचा काल्पनिक सरदार दाखवून त्याचे मत-परिवर्तन करून शिवाजीने त्याला आपल्या बाजूस कसा वळविला हे दाखविताना व्यावसायिक दृष्ट्या यशस्वी होण्यासाठी मराठी रंगभूमीवरचे सामान्य प्रेक्षकांसाठी वापरावयाचे सारे आडाखे टिपणिसांनी या नाटकात राबविले आहेत. जगदेव-रावाची पत्नी चंद्रा ही शूर स्त्री असून तिची बहीण मालती ही या नाटकाची नायिका आहे. तिच्यावर प्रेम करणारे शिवाजी महाराजांचे दोन सरदार यमाजी व जयंतराव ही दुक्कल असून त्यातला यमाजी हा खलनायक आहे; नाटकभर ह्या गौण पात्रांनी भरपूर धिंगाणा घातला आहे.

जगदेवराव शिवाजीच्या अटकेत असून त्याला सोडविण्यासाठी त्याचा मुलगा विश्वास व पत्नी चंद्रा शिवाजीकडे येतात. त्या वेळी त्यांचा बाणा पाहून शिवाजी म्हणतो, 'अरेरे ! असला बाणा, असलं रक्त, असला अभिमान फुकट जावीत ना ! जर एव्हापासून याला वळण मिळून हे गुण महाराष्ट्राच्या कामी लागतील तर यक्षिणीची कांडी फिरल्याप्रमाणे एका क्षणात महाराष्ट्र स्वतंत्र

होईल.'[१४] जगदेवराव शिवाजीच्या गुणांवर लुब्ध होऊन शेवटी यक्षिणीची कांडी फिरल्याप्रमाणे शिवाजीचा दास होतो.

नेमकी हीच मध्यवर्ती कल्पना घेऊन कृष्णाजी हरी दीक्षित यांनी १८१९ मध्ये 'यक्षिणीची कांडी' हे नाटक लिहिले. स्वराज्यस्थापनेच्या पूर्वरंगात आदिलशाहीचा एक मातबर व स्वामिभक्त सरदार बाजीप्रभू देशपांडे हा यक्षिणीची कांडी फिरल्याप्रमाणे शिवरायाचा दास होतो ! या नाटकातली गिरजा ही नायिका. ती आदिलशाहीचा सरदार शंभुसिंग याची मुलगी. तिच्यासाठी पागल झालेला आदिलशाही सरदार तेजसिंग हा तिच्या प्राप्तीसाठी दावलखान होतो. समर्थांच्या प्रसादाने बाजीप्रभू शिवाजीचा दास होतो आणि गिरजेचे शिवाजीच्या पदरी असलेल्या हिरोजीशी लग्न होते. दीक्षितांचे तिसरे नाटक 'सुंदरमठ' (१९२२) हे शिव-समर्थभेटीवर व चंद्रराव मोऱ्यांच्या पारिपत्यावर आधारलेले आहे. चंद्रराव मोऱ्यांना निवडुंगात सापडलेली मुलगी पुतळा ही या नाटकाची नायिका. ती शिवाजी महाराजांची एकनिष्ठ भक्त असते. जावळी खोऱ्यात शिवथर घळीमध्ये होणाऱ्या शिवसमर्थ भेटीचे अद्‌भुत रंगाने भरलेले प्रसंग हे या नाटकाचे सामर्थ्य. पुतळेच्या निष्ठेमुळे मोऱ्यांचा पाडाव होतो आणि शेवटी समर्थ पुतळेचा हात शिवाजीच्या हातात देतात. शिवाजीचे पुतळाबाईशी हे झालेले अशा प्रकारचे लग्न पाहून इतिहासकारांनी तोंडात बोटे घातली असतील ! दीक्षितांची ही दोन्ही समर्थांचे माहात्म्य वाढविणारी नाटके वाचून समर्थभक्त शंकर श्रीकृष्ण देव खूष होऊन गेले. त्यांनी मुक्तकंठाने श्रीरामदास आणि रामदासी मासिकात परीक्षणे लिहून दीक्षितांचे कौतुक केले आहे.[१५]

दीक्षितांच्या नाटकांतील अद्‌भुत किंवा दैवी चमत्कार काहीच नव्हेत असे वाटावे, अशा प्रकारचे नाटक दीक्षितांच्या अनुकरणातून अनंत हरी गद्रे यांनी 'मधुसंगीत भवानी तरवार' या नावाने लिहिले. भवानीमातेने शिवाजी-महाराजांना दिलेल्या तरवारीच्या नवलकथेवर या नाटकाची उभारणी आहे. भवानीमातेने दिलेली तरवार ही कोणा एकाचा तरी बळी घेतल्यावरच शांत होणार असते, हे लक्षात घेऊन बाजीप्रभू शिवाजी भवानी मातेसमोर ध्यानस्थ बसला असता ती घेऊन पळून जातो आणि त्यामुळेच त्याला मृत्यू येतो. त्याला मृत्यू येणार म्हणून आकाशवाणी झाल्यामुळेच शिवाजी त्याला पावनखिंड लढवू देतो. बाजीप्रभू हा या नाटकाचा नायक. तो जितका पराक्रमी तितकाच विलासी दाखविला आहे. आत्यंतिक शौर्याबरोबरच आत्यंतिक विलास शोभून दिसतो, हे या नाटकाचे प्रमेय. तो जिच्यावर प्रेम करतो ती मानिनी ही या नाटकाची नायिका. ही खंडोजीराव खोपडे देशमुखाची मुलगी. खंडोजी खोपडे हा

फाजलखानास वश झालेला आदिलशाही सरदार. तत्कालीन प्रथेनुसार या खंडोजीरावाचा व फाजलखानाचा गद्र्यांनी भरपूर उपहास केला आहे.

अद्‌भुत व दैवी चमत्कारांची रेलचेल, वेषांतर व नामांतर करून नायक-नायिकांनी वावरणे, आदिलशहाच्या बाजूची पात्रे भेकड, मूर्ख, बढाईखोर व स्वाभिमानशून्य दाखवून त्यांना हास्यास्पद करणे, काल्पनिक नायिका निर्माण करून, तिच्यावर प्रेम करणारी जोडी दाखवून, विजापूरच्या सरदाराला पागल रंगवून त्याचा उपहास करणे, व शिवाजीचा सरदार पराक्रमी दाखवून त्याचे नायिकेशी लग्न लावून देणे हा सारा प्रकार नारायण बापूजी कानिटकरांच्या नाटकातला २५ वर्षांपूर्वीचा आहे ! टिपणिसाच्या 'चंद्रग्रहण' नाटकाने त्याचे पुनरुज्जीवन झाले व त्या काळच्या होतकरू नाटककारांनी हा साचा उचलला. टिपणिसांनी पुढच्या नाटकांत ही हाच फॉर्म्यूला वापरला आहे. त्यांच्या 'शहा-शिवाजी' नाटकामध्ये शहाजीला बाजी घोरपडे कपटाने कैद करतो आणि त्याला सोडविण्यासाठी शिवाजी आपली पत्नी सईबाई हिच्यासह विजापुरात मुक्काम ठोकतो आणि त्यामुळे एक प्रकारचे रहस्यमय वातावरण तयार होते. या नाटकात शिवाजीची पत्नी सईबाई ही नायिका तर, सावत्र आई तुकाई ही खलनायिका आहे. 'शिक्काकट्यार' मध्ये छत्रपती शाहू हा नायक, ताराबाई ही खलनायिका आणि ताराबाईच्या पदरचे सरदार शिर्के यांची कन्या राजकुंवर ही नायिका. शाहूला राज्य मिळवून देण्यासाठी झटणारे खंडो बल्लाळ चिटणीस व धनाजी जाधव हे शाहूचे शिक्काकट्यार ही कल्पना. दिल्लीहून परत आलेला शाहू या नाटकात प्रियकराच्या भूमिकेत वावरतो आणि बाळाजी विश्वनाथ पेशव्यांचा नाटकभर कुठे उल्लेखही नाही. 'राज्यारोहण' हे या नाटकाचे मूळ नाव. 'चंद्रग्रहण' नंतर ते रंगभूमीवर आले होते. संगीत नाटक मंडळ्यासाठी नवी पदे टाकली तेव्हा 'राज्यारोहण' चे 'शिक्काकट्यार' झाले ! 'दख्खनचा दिवा' हे टिपणिसांचे शेवटचे नाटक. यात थोरल्या माधवरावांचे, रामशास्त्र्यांचे न्यायनिष्ठुर चित्र आहे. निजामाच्या पदरचे गिरजा व शिवदेव पेशवाईत येतात आणि माधवरावांच्या पदरी 'मामा' या नावाच्या अधिकाऱ्यांच्या छळांनी ती बेजार होतात. त्यांना महार शिदनाक व त्याची पत्नी मुक्ता यांच्यामध्ये जी माणुसकी दिसते ती पुण्यातल्या ब्राह्मणांमध्ये दिसत नाही ! रामशास्त्र्यांच्या प्रयत्नामुळे शेवट गोड होतो इतकेच. टिपणिसांची सारी ऐतिहासिक नाटके सुखपर्यवसायी आहेत.

टिपणिसांच्या प्रभावळीतील या काळात पुढे आलेल्या नाटकारांमध्ये शां. गो. गुप्ते या नावाचा निर्देश करायला हवा. तानाजी-सिंहगड प्रसंगावर त्यांनी लिहिलेले 'हिरा हरपला' हे नाटक १९२० साली म्हणजे त्यांच्या वयाच्या १९ व्या

वर्षीच रंगभूमीवर येऊन यशस्वी नाटककार म्हणून त्यांना मान्यता मिळाली; आणि 'झाशीच्या राणी 'वर वर लिहिलेल्या 'रणरागिणी' (१९२३) या नाटकामुळे त्यावर शिक्कामोर्तब झाले. राणीबद्दल केवळ आवेशपूर्ण लिहिल्यापेक्षा एक कोमल विचाराच्या स्त्रीच्या ठिकाणी कर्तव्याच्या आचेमुळे आलेला कठोरपणा दाखविण्याचा प्रयत्न या तरुण नाटककाराने केला आहे. टिपणिसांच्या प्रभावळीत राहूनही टिपणिसांपेक्षा किंवा त्यांच्या समकालीन नाटककारांपेक्षा काही वेगळे, नावीन्य-पूर्ण लिहिण्याची दृष्टी गुप्त्यांमध्ये दिसते 'सं. शिवसम्राट' (१९३०) मध्ये गुल्शन-शिवाजीच्या प्रणयाचे नाजूक चित्र रेखाटण्याच्या त्यांनी प्रयत्न केला आहे. 'शिवसम्राट' म्हणजे कल्पनेच्या पायांवर उभारलेला एक पत्त्याचा बंगला! ऐतिहासिक सत्याच्या वाऱ्याची किंचितसुद्धा झुळूक त्याला जमीनदोस्त करील! ऐतिहासिक व्यक्ती काही ऐतिहासिक सत्याच्या गुंफणीत गुंतवून एका नाजूक प्रश्नाचा विचार करण्याचा प्रयत्न प्रस्तुत नाटकात केलेला मार्मिकांना दिसून येईल! पण हा 'गुलशन-शिवाजी 'चा काल्पनिक रोमान्स केवळ कल्पनेत क्षणमात्रही सहन न करणाऱ्या प्रेमळ इतिहासभक्ताना अलमगीरची 'झेबू माझ्याकडे पहा' म्हणून हटकल्याशिवाय राहणार नाही, असे त्यांनी प्रस्तावनेत म्हटले आहे. टिपणिसांच्या 'शिक्काकट्यार' मध्ये 'ताराबाई' च्या वाटेला खलत्व आले होते आणि तिचा विश्वासघात करून शाहूस मिळालेल्या खंडोबल्लाळचा गौरव करण्यात येऊन प्रतिनिधींना हास्यास्पद बनविण्यात आले होते. परंतु ताराबाईसारख्या कर्तबगार, मानी व महत्त्वाकांक्षी स्त्रीची मनोवृत्ती शाहूच्या आगमनामुळे काय झाली असेल याची दुसरी बाजू गुप्त्यांनी 'सवतासुभा' (१९३१) या नाटकात मांडली आहे. आणि खंडो–प्रतिनिधींसारख्या कर्तबगार व्यक्ती देशाभिमानी की, देशद्रोही अशा अनिश्चित रंगात दाखविल्या आहेत. १९३० नंतर मराठी रंगभूमीला पडता काळ आला. त्या काळातही 'पेशवाईनंतर' (१९३४) व 'तंट्या भिल्ल' (१९३७) ही त्यानी लिहिलेली दोन निराळ्या विषयांवरील नाटके नावीन्यपूर्ण आहेत, 'पेशवाईनंतर' मध्ये सातारचा शेवटचा छत्रपती प्रतापसिंह ऊर्फ बुवासाहेब याला गादीवरून पदच्युत करण्यासाठी बाळाजीपंत नातू व इंग्रज रेसिडेंट ओव्हन्स यानी केलेल्या कारस्थानाची हकीगत आहे आणि 'तंट्याभिल्ल' मध्ये दरोडेखोर म्हणून गाजलेल्या ह्या भिल्लाच्या दयाशीलतेचे व गोरगरिबां-बद्दलच्या प्रेमाचे नाट्यपूर्ण चित्रण आहे.

माफक कल्पनाविलास आणि रंजक मांडणी यांमुळेच टिपणीस, दीक्षित, गुप्ते यांच्या कृती लोकप्रिय झाल्या आहेत. त्या काळच्या संगीतप्रधान रंगभूमीवर यशस्वी होण्यासाठी त्यांनी पदांचा सरास वापर केला आहे. तत्कालीन नाटक-

मंडळ्या डोळ्यांसमोर ठेवूनच हे नाटककार लिहित असल्याने त्यांच्या रचनेवर साहजिकच अनेक प्रकारची बंधने पडली आहेत. एकट्या टिपणिसांच्या नाट्य-कृतींचा थोड्याशा तपशीलाने विचार केला तर या घटनेवर कितीतरी प्रकाश पडतो.

विशिष्ट नाटकमंडळ्या व नटवर्ग डोळ्यांसमोर ठेऊन नाटके लिहिण्याची पद्धत व्यावसायिक रंगभूमीवर किर्लोस्करांपासूनच सुरू होती. नाटक मंडळ्यांतील फाटाफुटीमुळे त्याला विपरीत स्वरूप प्राप्त झाले. टिपणिसांनी 'चंद्रग्रहण' लिहिले त्या वेळी भारत नाटक मंडळीचा शेवट होऊन त्यांनी आर्यावर्त नावाची नवी नाटक मंडळी सुरू केली होती. पूर्वीच्या मंडळीतील एक माधवराव टिपणीस व वैशंपायन यांखेरीज दुसरा कोणीही नट नव्हता. त्यामुळे शिवाजी व जगदेवराव या दोन भूमिकांना उठाव देऊन टिपणिसांना नाटक लिहावे लागले होते.[१५] चंद्रग्रहण नाटक पुढे ललितकलादर्शने बसविले तेव्हा त्या नाटकामधील पदे बापुराव पेंढारकरांनी लिहिली व त्याला 'नेकजात मराठा' हे नाव देण्यात आले आहे. टिपणीसांस स्वतः गाण्याचे अंग कैमी असल्याने 'चंद्रग्रहणात'ला शिवाजी गात नव्हता, तो 'नेकजात मराठा' मध्ये गाऊ लागला. त्यासाठी नाटकाचे नावही बदलावे लागले!

टिपणिसांच्या नाटकातला शिवाजी गाऊ लागला, यात नवे काहीच नव्हते, त्यांच्यापूर्वी पंचवीस-तीस वर्षे अगोदर मराठी रंगभूमीवर शिवाजी गात होताच. आणि आता पुन्हा एकदा अशी परिस्थिती निर्माण झाली की, त्याला गायिल्या-खेरीज दुसरा मार्गच राहिला नाही. शहा-शिवाजी नाटक स्वदेशहितचिंतक नाटक मंडळीकडून बसविण्यात आले. तेव्हा त्या नाटकमंडळीचे विख्यात गायकनट केशवराव भोसले यांच्यासाठी पदे असणे आवश्यक होते. केशवराव भोसले, बापुराव पेंढारकर, दत्तोबा भोसले ह्या नटवर्गानेच काही पदे लिहिली व राहिलेली टिपणिसांनी पुरी केली. 'ऐतिहासिक नाटक विशेषतः शिवाजीचे नाटक संगीत असावे की नाही, याबद्दल दुमत होते. पण केशवराव भोसल्यांना ऐतिहासिक नाटक रंगभूमीवर आणावयाचे होते. चालू परंपरेप्रमाणे पूर्वीच्या नाटक मंडळी-सारखी संगीत व गद्य नाटके संगीत मंडळ्या करीत नसल्यामुळे शहा शिवाजीला गाण्याखेरीज गत्यंतर नव्हते,' असे तत्कालीन जाणकाराने म्हटले आहे.[१६]

खड्या आवाजात तारसुरात ओरडणाऱ्या नटांपैकी टिपणीस नव्हते. त्याची उणीव भरून काढण्यासाठी टिपणिसांनी चंद्रग्रहणातील शिवाजीची भूमिका कौशल्याने लिहिली होती. चतुरस्र आणि कावेबाज असा प्रगल्भ मुत्सद्दीपणा त्याच्या ठिकाणी दाखवून त्याचा रुबाब, चाल, झोक आणि शब्दोच्चार यांमुळे व त्यांच्या 'मोजक्या नेटक्या आणि प्रसंगपूर्ण प्रवेशांमुळे नाट्यमंदिरातील

वातावरण सश्रद्ध आणि गंभीर होत असे.'[१७] 'आप्पा म्हणजे शिवाजी' ही म्हण त्यावेळी 'रेमिंग्टन म्हणजे टाईपरायटर' इतकी प्रचलित होऊन गेली होती[१८], परंतु टिपणिसांच्या मनात असो नसो, व्यावसायिक रंगभूमीवर शिवाजीला जसे गावे लागले, त्याप्रमाणेच स्वतःच्या मर्यादा लक्षात घेऊन शिवाजीचे चरित्र रंगविण्यात त्यांनी जी मार्मिकता दाखविली होती, तीही त्यांच्या व त्यांच्या सह-नाटककारांच्या पुढच्या कृतींतून राहिली नाही.

गडकऱ्यांचे राजसंन्यास १९२२ मध्ये रंगभूमीवर आले आणि अपूर्ण स्वरूपात नाटकही प्रसिद्ध झाले. त्याचा परिणाम यानंतरच्या ऐतिहासिक नाट्य-वाङ्मयावर झाल्याखेरीज राहिला नाही. गुप्त्यांची १९२२ पूर्वीची व नंतरची नाटके पाहिली, की हा फरक लक्षात येतो. वि. ह. औंधकर यांची 'बेबंदशाही' व 'आग्र्याहून सुटका' ही नाटके गडकऱ्यांच्या परंपरेचे अनुकरण करणारी आहेत. औंधकरांनी ऐतिहासिक नाट्यलेखनासाठी आवेशपूर्ण अशी भाषा परिश्रमाने कमाविलेली व उपलब्ध ऐतिहासिक कागदपत्रांची कदर केलेली दिसते. तत्कालीन संगीतप्रधान नाटकांच्या आहारी न जाता आणि टिपणीसप्रणीत ऐतिहासिक नाटकांचा साचा डावलून इतिहासातील संघर्षांचे प्रसंग, ऐतिहासिक व्यक्तींचे स्वभाव, इतिहासकाळात प्रेक्षकांना नेऊन सोडणारी दमदार भाषेची फेक आणि माफक विनोद यांच्या साहाय्याने ह्या दोन्ही परिणामकारक कृती निर्मिलेल्या आहेत. महाराष्ट्र नाटकमंडळीच्या नटांचे जे नाटककार झाले त्यांमध्ये औंधकरांच्या या दोन नाटकांनी यशाचा मोठाच पल्ला गाठला.

'करीन ती पूर्व' (१९२७) ही, औंधकरी नाट्यलेखनाचा प्रभाव ज्यामध्ये स्पष्ट दिसतो अशी, भा. वि. तथा मामा वरेरकरांची एकुलती एक ऐतिहासिक नाट्यकृती होय.[२१] बाजीप्रभू देशपांड्यांच्या कथानकावरती मराठीत अनेक ऐतिहासिक नाटके लिहिली गेली असली, तरी १८९४ साली नारायण बापूजी कानिटकर यांनी लिहिलेले 'सरदार बाजी देशपांडे' व वरेरकरांचे हे नाटक, ह्या दोनच कृती त्यांमध्ये महत्त्वाच्या आहेत. सिद्दी जोहारला चकविण्या-साठी कानिटकरांनी 'चंद्रा' ह्या काल्पनिक पात्राचा फार चांगला उपयोग करून घेतला होता. पुरुषवेष घेऊन चंद्रोजीरावाच्या वेषात ती जोहारच्या छावणीत तहाची बोलणी करायला जाते, त्या वेळी बरोबर नर्तिकेला घेऊन जाते. तिच्या नृत्यगायनामध्ये शत्रू दंग राहिला आणि ती संधी साधून शिवाजी सटकला. वरेरकरांनी त्यासाठी हिरोजी ही काल्पनिक व्यक्ती निर्माण केली. शिवाजीसारख्या दिसणाऱ्या ह्या व्यक्तीने शिवाजीच्या वेषात सिद्दी जोहारला भेटायला जाऊन

शिवाजीच्या मुक्ततेसाठी स्वतःचा बळी दिला. शिवाजीसारख्या दिसणाऱ्या काही व्यक्ती शिवकाळात होत्या याबद्दल काही दंतकथा उपलब्ध आहेत, त्यांचाच वरेरकरांनी येथे उपयोग करून घेतला आहे. ‘रचनेच्या आणि संवादांच्या बाबतीत ही एक उत्कृष्ट कलाकृती आहे यात वाद नाही.’[२४] परंतु ‘मराठे पात्रांची भाषा ‘दासबोधी’ वळणावर लिहून मुसलमान पात्रांच्या भाषेत उर्दू फारशी शब्दांचे शक्य तेवढे प्राचुर्य ठेविले आहे’ हे वरेरकरांचे प्रस्तावनेतील म्हणणे किती अयथार्थ आहे याची प्रचीती जागजागी येते. ‘राजवाडे यांच्या लेखसंग्रहाच्या आठव्या भागात शिवाजीने दाभोळच्या सुभेदाराला लिहिलेले एक पत्र आहे. त्याच धाटणीची भाषा मी या नाटकाच्या शिवाजीच्या तोंडी घातली,’ अशी नवी माहिती वरेरकरांनी दिली आहे.[२५] तीही अशीच केवळ समर्थनपर आहे. गडकऱ्यांच्या भाषेचे अनुकरण करून औंधकरांनी स्वतःची म्हणून जी एक शैली रूढ केली होती ती येथे इतकी एकजीव होऊन गेली आहे की, औंधकारांच्या साहाय्याशिवाय अशी भाषा आणि अशा प्रकारचे नाट्यमय प्रसंग वरेरकरांना लिहिता येणे शक्य झाले असते असे, त्यांची इतर सामाजिक नाटके वाचून वाटत नाही. शेक्सपियरची नाट्यलेखनपद्धती, त्याची स्वगते, त्याचा मराठी रंगभूमीवरचा प्रभाव यांबद्दल हयातभर वरेरकर उपहासाने बोलत व लिहीत, परंतु या नाटकासाठी शेक्सपियर पद्धतीचा अवलंब केल्यामुळे त्यांना असेच काहीतरी समर्थनपर लिहिल्याखेरीज गत्यंतर राहिले नाही. नाटकाच्या तिसऱ्या आवृत्तीत त्यांनी सारी स्वगते काढून टाकली, म्हणूनकाही या नाटकावरचा प्रभाव कमी झाला आहे, असे नाही. शेक्सपियरच्या तंत्रापासून मुक्त असलेले व औंधकरांची छाया नसलेले आपल्या आवडीप्रमाणे ऐतिहासिक नाटक लिहिण्याची त्यांची इच्छा त्यांनी पुढे कधीच पुरी केली नाही!

टिपणीस-दीक्षित व गुप्ते यांच्या ऐतिहासिक नाट्यकृती पाहिल्यानंतर रंजनप्रधान ऐतिहासिक नाटकांचे युग त्यांनी सुरू केले आहे हे लक्षात येते. गाणाऱ्या, प्रेम करणाऱ्या आणि तसे करता करता मधून मधून स्वातंत्र्याचे, स्वाभिमानाचे बोल ऐकविणाऱ्या ऐतिहासिक व्यक्ती या नाटकांतून प्रामुख्याने दिसतात. ‘महात्मा’ नावाच्या शिवाजीच्या जीवनावर लिहिलेल्या नाटकात बहारीच्या व चित्ताकर्षक नृत्याचेही देखावे दाखविण्यात तत्कालीन नाटक मंडळ्या मागे पुढे पाहात नसत.[१६] दुसऱ्या महायुद्धाच्या आगेमागे फडके-खांडेकर-माडखोलकर यांचे रंजनप्रधान कादंबऱ्यांचे युग सुरू झाले. त्यातील राजकीय स्वरूपाच्या कादंबऱ्या व पहिल्या महायुद्धाच्या आगेमागे लिहिली गेलेली या स्वरूपाची नाटके यांमध्ये मोठे साम्य आहे. शत्रुकन्याप्रणय व भावडया देशभक्तीची कृत्रिम भाषणे, ही दोन महत्त्वाची वैशिष्ट्ये या दोन्ही प्रकारच्या

वाङ्मयातून दिसून येतात. या बाबतीत मराठी नाटके मराठी कादंबऱ्यांच्या आघाडीवर आहेत. थोडीथोडकी नव्हेत तर सुमारे २५–३० वर्षे!

ऐतिहासिक साधनांकडे दुर्लक्ष करून रंजकतेकडे लक्ष दिल्यामुळे सुरवातीच्या नाटककारांनी लढविलेल्या कल्पना व क्लृप्त्या मोठ्या गंमतीच्या आहेत. दीक्षितांच्या पेशवाई 'बद्दल' संदेशने लिहिले होते,

> 'महात्मा शिवाजीने मराठी राज्य कमाविले व दुसऱ्या बाजीरावाने पेशवाई गमावली! ह्या व अशा प्रकारच्या अनेक इतिहासप्रसिद्ध गोष्टी रंगभूमीवर येऊन लोकांना त्या आता नव्याने कळावयाच्या आहेत, असे मुळीच नाही. असली ऐतिहासिक कथानके केवळ लोकरंजनास्तव रंगभूमीवर आली तर तेवढ्याने ब्रिटिश साम्राज्यास धक्का पोचेल अगर सार्वजनिक शांततेचा भंग होईल अशी कल्पना करण्याचे दिवस आता राहिलेले नाहीत. निदान मॉंटेग्यूसाहेबांच्या या दिवसांत एखाद्या नाटकाला परवानगी देण्याचे लांबणीवर टाकून पोटभरू नाटक कंपनीच्या पोटाला विनाकारण चिमटा बसेल अशा प्रकारचे धोरण कुठलेही अधिकारी यापुढे पत्करणार नाहीत.' [२०]

मॉंटेग्यूसाहेबांच्या कृपेने सरकारी बंधने शिथिल झाली असली तरी टिपणिसांसारख्यांनी नाटकमंडळींचे मालक म्हणून किंवा प्रख्यात अभिनेते म्हणून टिळकयुगात जो सरकारी जाच सोसला होता, त्यामुळे त्यांच्या मनावरचा धसका काही कमी झाला नव्हता. उलट हिंदुमुस्लिम ऐक्याच्या नव्या राजकीय कसरतीमुळे मुसलमानांबद्दल वेडेवाकडे लिहिण्याची भीती वाटत होती. 'पूर्वीच्या नाटकांतून शिवाजी हा बहुतेक शिव्याजी असे. मोठमोठी वीर-रसप्रधान भाषणे, थयथयाट आणि मुसलमानांना शिव्यागाळी यांपेक्षा पूर्वीच्या नाटकातला शिवाजी दाखविला जात नसे. आप्पा टिपणिसांच्या नाटकात 'शिव्याजी'चा 'शिवाजी' झाला, असे त्यांच्याबद्दल गौरवाने लिहिण्यात आले आहे. परंतु आप्पांच्या आणि त्यांच्या प्रभावळीतला नाटकातला शिवाजी परिस्थितीमुळे तसा बनला आहे हे लक्षात आले की गंमत वाटते. टिपणीस, दीक्षित, गुप्ते यांच्या नाटकांमध्ये उपहास करण्यात आला आहे तो मुसलमानांची चाकरी करणाऱ्या किंवा त्यांची हांजीहांजी करून त्यांच्या चालीरीतींचे अनुकरण करणाऱ्या मराठा सरदारांचा. प्रत्यक्ष इतिहासातील मुसलमान व्यक्ती नाटकात क्वचितच आणण्याची या साऱ्या नाटककारांनी दक्षता घेतलेली आहे. एखाद-दुसरी व्यक्ती आणलीच तर ती सभ्य, सुसंस्कृत व सौजन्याचा पुतळा असावयाचीच. टिपणिसांच्या 'शहा-शिवाजी'त रणदुल्लाखान हा अत्यंत सज्जन, शिवाजीला विजापूर दरबारची भीती न बाळगता मदत करणारा; तर बाजी घोरपडे, देवराव

ही मराठी माणसे एकजात स्वाभिमानशून्य, नीच, कारस्थानी व हलकट. गुप्त्यांच्या 'शिवसम्राट'मध्ये आदिलशहाच्या दरबारात शिवाजी मुजरा करावयास नाकारतो तेव्हा मराठे सरदार कोण गहजब उडवितात, पण बादशहा न संतापता कौतुकाने म्हणतो, 'शाबासरे बहादूर, क्या अस्मानकी तडफ है! क्या अल्लाकी अजब करामत है.'

१९२० पूर्वी मुसलमानांना दुखवून चालण्यासारखे नव्हते. कारण सरकार जागरूक होते. नंतर मुसलमान समाजच जागरूक झाला. 'आग्र्याहून सुटका' मध्ये औरंगजेबाच्या मुलीने रंगभूमीवर प्रवेश करून गोषाभंग केला आणि नाटकात बादशहापेक्षा शिवाजीला अधिक टाळ्या मिळाल्या म्हणून जळगावकर मुसलमानांनी तक्रारी केल्या. परिणामी कलेक्टरने नाटकाच्या प्रयोगास बंदी केली आणि औरंगजेबास अधिक टाळ्या मिळण्यासाठी औधकरांनी नाटकात बदल केले. या प्रसंगास उद्देशून वसंत शांताराम देसाई यांनी म्हटले आहे, "असे फेरबदल करणे व्यवसायाच्या दृष्टीने अवश्यच होते; कारण शिवाजी महाराज बंदिखान्यात राहून मराठेशाहीचे जे नुकसान झाले असते; त्यापेक्षा अधिक नुकसान नाटकावरील बंदी कायम राहिली असती तर समर्थांचे (हे नाटक-मंडळीचे नाव) झाले असते."[२१] मुंबईला तर प्रयोग चालू असताना पाच-सहा लाल टोपी घातलेले मुसलमान हातात सुरे घेऊन धावले आणि त्या प्रसंगी नटवर्गाची व प्रेक्षकांची जी गाळण उडाली त्याचे देसाई यांनी केलेले वर्णन मुळातूनच वाचलेले बरे![२२]

महाराष्ट्र नाटक मंडळीतील नटांपैकी ग. कृ. बोडस हे सर्वांत शेवटी 'नाटककार' म्हणून पुढे आले. 'स्वातंत्र्ययज्ञ' (१९३१) या त्यांच्या पहिल्या नाटकात शहाजीला कपटाने कैद करणाऱ्या बाजी घोरपड्याचा सूड कशा रीतीने उगविला गेला हे दाखविले आहे. शिवाजी व बाजी घोरपडे यांखेरीज बाकी सर्व पात्रे काल्पनिक आहेत. टिपणीस, दीक्षित व गुप्ते यांच्या अनुक्रमे 'शहाशिवाजी', 'सुंदरमठ' व 'शिवसम्राट' या नाटकांतील कितीतरी कल्पना या नाटकात सगळीकडे आढळतात. 'प्रत्यक्ष इतिहास व ऐतिहासिक नाटक यांत शिवाजी-औरंगजेबाइतके अंतर असते. इतिहासात तपशिलावर सर्व भर, तर ऐतिहासिक नाटकात तत्त्वाशी गाठ असते' असे बोडस प्रस्तावनेत म्हणतात व 'तीनशे वर्षांपूर्वी हिंदवी स्वराज्याची स्थापना करताना श्रीछत्रपती शिवाजी-महाराजांना मोगल, विजापूरकर, फिरंगी व सिद्दी अशा चार परकीय सत्तांशी झगडताना मोऱ्या-घोरपड्यांसारख्या स्वकीयांशीही कसे झुंजावे लागले आणि स्वातंत्र्याच्या रणयज्ञात त्यांची आहुती टाकणे कसे अपरिहार्य होते याचे यथातथ्य चित्रण भारतासारख्या उदयोन्मुख राष्ट्राला सांप्रतप्रसंगी मार्गदर्शनपर व बोधप्रद

होईल ' म्हणून हे नाटक लिहिल्याचे ते सांगतात. दुरान्वयाने काहीतरी कुठेतरी चिकटविण्याचाच हा एक प्रकार आहे !

हिंदु-मुस्लीम ऐक्य, गांधीजींचे राजकारण, अस्पृश्यतानिवारणाची चळवळ इत्यादी तत्कालीन कल्पनांचा या काळातल्या ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयात असाच बादरायणी संबंध जोडण्यात येतो.

१९१७ नंतरच्या काळातील राजकारणाचा, म्हणजे टिळकांचे एकजुटीने प्रयत्न, जातिभेद व आपापसांतील भेदभाव विसरण्याचा त्यांचा संदेश, हिंदुमुस्लिम ऐक्याची त्यांची भूमिका, १९२० नंतरच्या गांधीजींच्या राजकारणाचा प्रभाव, इत्यादी तात्कालीन विचारसरणीचे क्षीण प्रतिबिंब काही नाटयकृतींतून दिसून येते. ' नारिंगी निशाण ' (१९१७) या नाटकामध्ये थोरल्या बाजीरावाच्या मुखाने अखिल हिंदूंच्या एकजुटीचा संदेश अच्युतराव कोल्हटकरांनी दिला आहे. नाटकात बाजीराव व मल्हारराव होळकर ही दोनच इतिहासातील पात्रे आहेत. त्यांनी राजस्थानातील रजपुतांचे वैर कसे मिटविले व मराठा-रजपूत एकी कशी साधली याचे हे काल्पनिक चित्र आहे. १९२० मध्ये महात्मा गांधींनी काही काळपर्यंत, म्हणजे स्वराज्यप्राप्तीपर्यंत तात्पुरते ब्रह्मचर्य पाळण्याचा तरुणांना आदेश दिला होता. गुप्त्यांचा ' हिरा हरपला ' (१९२०) ह्या शिवकालीनसिंहगड प्रसंगावर आधारलेल्या नाटकातील देवलदेवी हाच उपदेश स्वतःच्या पतीला म्हणजे जगसिंहाला करते. गिरिजाबाई केळकरांनी हिंदुमुसलमानांच्या एकीचा संदेश देण्यासाठी ' आयेषा ' हे नाटक लिहिले (१९२१). अकबरबादशहाची धर्मसहिष्णुता आणि त्याची मानलेली बेटी ' आयेषा ' ही मुसलमान असूनही हिंदूंवर प्रेम करणारी दाखविली आहे. टिपणिसांच्या ' दख्खनचा दिवा ' या नाटकावर तत्कालीन अस्पृश्यतेच्या चळवळीचा झालेला परिणाम अगदी उघड आहे. थोरल्या माधवराव पेशव्यांच्या कारकीर्दीत माधवराव व रामशास्त्री अस्पृश्यता मानीत नसल्याचे आणि शिदनाक महाराच्या घरी शिवदेव हा सवर्ण हिंदू सरदार बिनदिक्कत जेवतो-खातो असे दाखवले आहे. ना. ह. आपटे यांच्या ' लांछित चंद्रमा ' या कादंबरीतील राजस्तानी कथानकाच्या आधाराने लिहिलेल्या कृष्णाजी शंकर शुक्ल यांच्या ' सं. मंगला ' (१९३१) या नाटकात पुनर्विवाहाच्या प्रश्नाची चर्चा आहे.

राजकीय बंधने शिथिल झाल्यानंतर स्वामिभक्तीचा, देशभक्तीचा संदेश देण्यासाठी शिवकालीन कथानके निवडून नाथमाधवांनी ' जातिवंत मराठा वीर ' (१९१७), ' मराठ्यांचा आत्मयज्ञ ' व ' लोकसंग्रह ' (१९२१) ही नाटके

लिहिली आहेत. आपल्या ऐतिहासिक कादंबऱ्यांची लेखनशैली व कथानके नाथमाधवांनी येथे वापरली आहेत. नाट्यदृष्टीच्या व नाट्यसंवादाच्या अभावामुळे त्यांची ही सारी नाटके अगदी सामान्य आहेत. धों. मु. देशपांडे कृत 'शिवकालीन तरुण' (१९२९) हे नाटक नाथमाधवांच्या पद्धतीचे आहे. द. का. भिंगार्डे यांची 'स्वराज्य तोरण' (१९३१) व 'सं. शिवपुंडाई' (१९३३) ही नाटके शिवकालीन स्वातंत्र्यचळवळीची चित्रे रेखाटण्याचा प्रयत्न करतात.

एकीचा, एकजुटीचा, जिद्दीने लढण्याचा संदेश देण्यासाठी राजाराम-कालीन ऐतिहासिक कथानके उपयुक्त असल्याने तो विषय अनेक नाटककारांनी उचलला आहे 'राजकुंवर अथवा शिरकाणाचा सूड' हे गिरजाबाई केळकरांचे नाटक सहकारी कृष्ण यांच्या 'शापित महाराष्ट्र' या कादंबरीच्या वाचनाने प्रभावित होऊन लिहिले आहे. संभाजीराजांनी ज्या शिर्क्यांच्या घराण्यांचे शिरकाण केले त्या घराण्याचा भोसले घराण्याशी घनिष्ट संबंध होता. संभाजीची पत्नी येसूबाई ही गणोजी शिर्क्यांची बहीण. ह्याच गणोजीस शिवाजीने आपली मुलगी दिली होती, तिचे नाव 'राजकुंवर' होते अशी एक आख्यायिका उपलब्ध झाल्याने किरातांनी 'राजाराम आणि ताराऊ' (१९००) या नाटकात तिचा उपयोग केला होता. सहकारी कृष्ण यांनी 'शापित महाराष्ट्र' ह्या कादंबरीत किरातांच्या नाटकाचा आधार घेतला होता. संभाजीने राजारामाची आई सोयराबाई हिला भिंतीत चिणून ठारले मारले. सोयराबाई ही शिर्क्यांच्या घराण्यातील. त्याचा सूड म्हणून गणोजी शिर्क्याने संभाजीस अटक करण्यात मोगलास मदत केली. पुढे हाच गणोजी, राजाराम जिंजीस गुप्तपणाने चालला असता, त्याला धरून मोगलांच्या स्वाधीन करण्याच्या प्रयत्नात असता, त्याची पत्नी राजकुंवर वेषांतर करून गणोजीवर हल्ला करते व राजारामाची सुटका करते आणि शिर्के घराण्यावर आलेल्या स्वामिद्रोहाचा कलंक पुसून टाकते. असा हा सूडाचा सूड आहे ! आत्माराम रावजी भट यांचे 'सं. स्वराज्याचा पुनर्जन्म' (१९३२) व दामोदर गोपाळ भट यांचे 'समर्थांचा महाराष्ट्र' या (१९३१) हा नाटकांमध्येही राजारामकालीन मराठ्यांच्या स्वातंत्र्यचळवळीची स्वाभिमानाने प्रेरित होऊन चित्रे रेखाटली आहेत.

ऐतिहासिक स्वरूपाची कथानके नाट्यरूपाने साकार करताना इतिहास-कालीन कल्पनांचा वेध घेण्याचे कार्य अतिशय अवघड व जबाबदारीचे असल्याने वर्तमानकालीन कल्पनांचा उपयोग नाटककार ज्या वेळी करू लागतो त्या वेळी अनेक प्रकारच्या विसंगतींचे त्याला धनी व्हावे लागते. त्यातच 'नाटककार'

म्हणून अवश्य असलेल्या प्रतिभाशक्तीच्या अभावामुळे मोठी चमत्कारिक परिस्थिती निर्माण होते. अच्युतराव कोल्हटकरांच्या ‘विवेकानंद’ (१९१४) व ‘मस्तानी’ (१९२६) या नाटकांकडे पाहिले तर ह्या विसंगतीची तात्काळ कल्पना येते. अच्युतराव कल्पनाचमत्कृतीने एखादा निबंध सजवावा त्याप्रमाणे नाटकातील संवाद लिहितात. एकाच वाक्याचे अनेक पर्याय लागोपाठ लिहिण्याचा निबंधकाराचा मोह त्यांना आवरत नाही. कल्पनाचमत्कृतीचे अनेक रंग दाखविताना ते कशाचीही पर्वा करत नाहीत. काहीतरी अद्‌भुत, अचाट, जगावेगळे करायला जातात. कोणत्याही तऱ्हेच्या एकसंधतेचे त्यांस वावडे आहे. नाटकात व्यक्तिचित्रणाला व संघर्षाला महत्त्व असते, हे त्यांच्या गावीही नसते. स्थळकाळाच्या व इतिहासाच्या कसल्याच बंधनांची तमा न बाळगता स्वच्छंदी फुलपाखरांप्रमाणे अच्युतरावांच्या नाटकात पात्रे येतात आणि जातात आणि त्यांच्या करवी अच्युतराव काय दाखवतील व काय करवतील याचा कसलाही नेम नसतो ! ‘विवेकानंद’मध्ये तीन नायक आहेत आणि कोण केव्हा का रंगभूमीवर येतो व का जातो हे सांगणे कठीण आहे. त्यामुळे ऐतिहासिक नाटक म्हणून एक क्षणभरही कुठे वातावरण तयार होत नाही. आपल्याला सुचलेल्या अनेक गोष्टी ते संवादांच्या रूपाने व्यक्त करीत राहतात. ‘मस्तानी’चाही तोच प्रकार. आतापर्यंत बाजीरावावर छत्रसालाच्या दरबारात मस्तानी एकटीच प्रेम करीत होती. अच्युतरावांनी ‘मस्तानी’ बरोबरच छत्रसालाची कन्या पद्मकुंवर हिलाही बाजीरावावर प्रेम करायला लावले आहे. नाटकात अँटोनियो-रुबी या खिश्चन जोडप्याचे मूळ कथानकाशी काहीही संबंध नसलेले उपकथानक असून त्याने नाटकभर अक्षरशः धुमाकूळ घातला आहे. अँटोनियोवर एक सोडून तीन बायका प्रेम करतात. तो नाटकभर मराठी, संस्कृत, उर्दू व इंग्रजी चार भाषा बोलतो. त्याच्या तोंडी इंग्रजी पदे आहेत आणि ती हिंदी चालीवर आहेत. तो पाव खात पेशवाईत वावरतो आणि त्याचा पाव विहिरीत पडला म्हणून कुणी बाटले ही कल्पना बाजीरावाचे परमगुरू ब्रह्मेंद्रस्वामी फेटाळून लावतात आणि, ‘धर्माचे राज्य हे समतेचे राज्य आहे आणि ह्या राज्यात हिंदु-मुसलमान, हिंदु-खिस्ती हे सारे समसमान आहेत’ असे सांगतात व

‘यारे यारे सर्व भाऊ
लुटा देवाजीचा खाऊ
यारे पन्त मिस्टर मुल्ला
घ्यावा राम खिस्त अल्ला
खोला दृष्टि उघडा डोळे
भेदभाव सारा गळे’

असे गाणे गात नाचू लागतात त्या वेळी त्यांच्याजवळच खिस्त्याला चर्च दिसू लागते, मुसलमानाला मसजीद दिसते व हिंदूपुढे भव्य मंदिर उभे राहाते ! ‘ मस्तानी ’मुळे पागल झालेला हिंदु दौलतराव हा खलनायकही येथे आहे आणि बाजीरावाचे कौतुक करणारा व मस्तानीस भाऊ मानणारा निजामही आहे. शेवटी मुलगा झाल्यानंतरच्या काळात वेषपरिवर्तन करून जंजिऱ्याचा किल्ला मस्तानीने जिंकला, हीही एक नवीन माहिती अच्युतराव सांगून जातात आणि त्या भरात बाजीराव शिंद्यांना ग्वाल्हेर, होळकरांना इंदूर व गोविंदपंतांना बुंदेले अगदी सहजगत्या पेढे वाटावेत त्याप्रमाणे देऊन टाकतात ! संगीताच्या बाबतीतही हाच प्रकार ! लावणी, पद, ओवी, द्वंद्वगीत, भूपाळी आणि लोकगीत इतके प्रकार या एकाच नाटकात आहेत.

नाटक या वाङ्मयीन प्रकाराचे एक जबरदस्त वेड या काळात लोकांना लागलेले दिसते. ‘ नाटककार होण्याची महत्त्वाकांक्षा मराठी लेखकांसमोर इतक्या प्रबळ स्वरूपात उभी होती की, (तिलाच उद्देशून) ‘ महाराष्ट्रात एक हजार नाटके लिहून तयार आहेत ’ असे उद्गार या काळात विठ्ठल सीताराम गुर्जरांनी एकदा काढले होते ! ’ [२६] चिंतामणराव कोल्हटकर म्हणतात,

> ‘ आपल्याला कदाचित अतिशयोक्तीचे वाटेल, पण माझ्या अंदाजाप्रमाणे मी (या काळात) हजारांवर तरी हस्तलिखिते वाचली असतील. या हजारांपैकी आमच्या मंडळीने नाकारलेली पण दुसऱ्या कुणीतरी ती रंगभूमीवर आणलेली पाच-सात तरी असतील किंवा नाही याची शंकाच आहे. आमच्याप्रमाणे प्रत्येक मंडळीच्या बिऱ्हाडी त्यांची खेप झाली असणारच. त्यात काही लौकिकवान नाटककारांच्या प्रसिद्धी मिळालेल्या नाटकांचे उघड-उघड अनुकरण असे. त्याला अंधानुकरण म्हणावे तर उघड्या डोळ्यांनी शब्दशः केलेल्या त्या नकला असत. काहींचे अंधानुकरण इतके विकृत व विद्रूप असे की, आपल्या कृतीचे ते छिन्नविछिन्न स्वरूप पाहून मूळ नाटककारांनाही आपल्या लेखनात काहीतरी बदल करावा असे वाटले असते. ’ [२७]

चिंतामणरावांनी सांगितले, त्या गोष्टीची प्रचिती आणखी एका उदाहरणावरूनही येते. पूर्वी मुखपृष्ठावर नाटककारांच्या नावापुढे त्यांनी लिहिलेल्या नाटकाची नावे छापत. त्यांतील शेकडो नाटके छापली न गेल्याने उपलब्ध नाहीत.

केवळ प्रख्यात कवी, कादंबरीकार, निबंधकार व होतकरू लेखक यांच्यामध्येच ‘ नाटककार ’ होण्याची ही ऊर्मी आली होती असे नव्हे, तर इतर क्षेत्रांतील

अनेकांना या कल्पनेने झपाटले होते. परंतु नाट्यलेखनक्षम प्रतिभा नसलेल्या इतर क्षेत्रांतील लेखकांना रंगभूमी वश झाली नाही. ' उत्कृष्ट ऐतिहासिक कादंबरी कशी असावी हे दाखविण्यासाठी मी प्रत्यक्ष कादंबरीकार झालो आणि ' दुर्दैवी रंगू ' ही कादंबरी आपणांसमोर ठेवली. आता उत्कृष्ट ऐतिहासिक नाटक कसे असावे याचा विचार मी बराच केला असून दहा-पंधरा वर्षांपूर्वी मी असे एक नाटकही पद्यांसह तयार केले आहे. ते आता पुन्हा हाती घेऊन मी पुरे करणार आहे ' असे उद्गार प्रसिद्ध संशोधक चिंतामणराव वैद्य यांनी पंधराव्या भरत-नाट्य-संमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून १९१९ साली काढले होते.[२८] त्याप्रमाणे त्यांचे ' सं. पृथ्वीराज संयोगिता ' नाटक बाहेर आले. परंतु त्यांना ' नाटककार ' म्हणून अपेक्षित यश आले नाही. करवीरपीठाधिष्ठित श्रीमज्जगद्गुरू श्री शंकराचार्य, डॉ. कुर्तकोटी यांनी पं. जगन्नाथराय व अकबरबादशहाची मुलगी यांमध्ये निस्सीम प्रेम असलेल्या दंतकथेवर ' गंगासंमति अथवा हिंदुकरणमान्यता ' हे नाटक लिहिले. तत्कालीन हिंदुकरणाच्या चळवळीवर शंकराचार्यांनी या नाटकात इतका भर दिला आहे की, त्यामुळे इतिहास, दंतकथा व विद्यमान परिस्थिती यांत चमत्कारिक गल्लत होऊन गेली आहे. नाटक विचारप्रधान, कृती थोडी, संघर्ष नाही, शृंगार नाही यांमुळे नाटक रंगभूमीवर आणणे अशक्य झाले. ज्ञानप्रकाशने लिहिले, ' जुन्या कथानकावर नवीन विचारांचे कलम करण्याच्या प्रयत्नात कथानकही विपर्यस्त होते व हे विचारही पोसण्याच्या कामी अडचण उत्पन्न होते. यापेक्षा स्वतंत्र कथानकाचीच योजना अधिक सयुक्तिक व कार्यवाही ठरण्यासारखी आहे.'[२९]

वर्तमानकालीन विचार अभिव्यक्त करण्यासाठी ऐतिहासिक नाटकांप्रमाणेच ऐतिहासिक स्वरूपाची परंतु काल्पनिक संविधानके निर्मिण्याची यापूर्वी पद्धत होती. महाराष्ट्र नाटक मंडळीचे प्रमुख नट त्र्यं. सी. कारखानीस यांनी ' राजाचे बंड ' (१९२५) या नाटकामध्ये या पद्धतीचा आश्रय केला. काल्पनिक आणि ऐतिहासिक कथानके असलेल्या नाटकांचेही मुख्यत्वेकरून दोन प्रकार मानायला हवेत. एक, केवळ रंजकतेच्या हेतूने लिहिलेली आणि दुसरी तात्कालीन राज-कारणाचा विचार मनात ठेवून राष्ट्रीय उद्बोधन करू पाहणारी. खाडिलकर-युगानंतरच्या काळातील ऐतिहासिक नाटकांमध्ये राष्ट्रीय उद्बोधनाचे सामर्थ्य नाममात्र असून ती बव्हंशी रंजकतेच्या हेतूनेच लिहिली आहेत हे आपण पाहिले. टिळकयुगात टिळकांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा आणि त्यांच्या खंबीर कृतिप्रधान नेतृत्वाचा जो प्रभाव होता तो गांधीयुगात तितक्या तीव्र स्वरूपात राहिला नाही. टिळकांच्या नेतृत्वाने भारावून गेलेल्या महाराष्ट्राने गांधींच्या नेतृत्वाकडे तटस्थतेने

पाहिले. त्यामुळे ऐतिहासिक नाटकांचे कार्य करू पाहणारी व राजकारणाच्या विषयाला हात घालणारी नाटके एखादादुसरा अपवाद सोडला तर फारसी प्रभावी ठरू शकली नाहीत. कारखानिसांच्या नाटकांचेही असेच झाले. अरेरावी लष्करी बाण्याच्या सरदारमंडळींची राज्यावरची पकड विस्कटून टाकून लोकराज्य सुरू करण्यासाठी आपल्या वंशपरंपरागत वैभवाचा, सत्तेचा आणि सर्व प्रकारच्या सुखाचा त्याग करून केवळ प्रजेसाठी खरोखर अश्रुतपूर्व अशा बंडाची ध्वजा या नाटकात एका राजाने उभारली आहे. 'या काल्पनिक नाट्यवस्तूतील बहुतेक सर्व प्रसंग युरोप व आशिया खंडातील निरनिराळया राष्ट्रांत केव्हाना केव्हा तरी घडलेले आहेत आणि त्यांतले बरेचसे बनाव हिंदुस्थानच्या सद्य:कालीन इतिहासात प्रत्यक्ष जुळूनही आले आहेत.' अशी बाळकृष्ण अनंत भिडयांसारख्या जाणकाराने ग्वाही दिली असली,[३०] तरी मुलखावेगळ्या अशा, तत्कालीन जनतेच्या मनाची पकड घेऊ न शकणाऱ्या विषयामुळे नाटक यशस्वी होऊ शकले नाही.

वीर वामनराव जोशी यांचे 'रणदुंदुभी' (१९२७) नाटक त्यांच्या 'राक्षसी महत्त्वाकांक्षे'च्या परंपरेतलेच आहे. गांधीयुगात गांधीजींचे अनुयायित्व स्वीकारून अहिंसेचा प्रचार करणाऱ्या वामनरावांचा आवेश मात्र टिळकयुगास शोभेसा असा आहे. स्वातंत्र्याचा स्फूर्तिदायक संदेश देण्यासाठी विषयही त्यांनी इथे जिव्हाळ्याचा निवडिला आहे. भोगविलासात रममाण झालेल्या राजाला त्याची वाग्दत्त वधू कर्तव्यप्रवण करते आणि देशावर येऊ पाहणारे पारतंत्र्याचे सावट त्याच्या पराक्रमाने दूर होते, हे सांगण्यासाठी पूर्वीप्रमाणे त्यांनी सुष्टदुष्ट पात्रांतील संघर्षाचा एक चित्तवेधक पट उभा केला आहे. नाटकातील व्यक्तिचित्रणावर व मध्यवर्ती कल्पनेवर कारखानिसांच्या 'राजाच्या बंडा'ची दाट छाया आहे आणि बर्नार्ड शॉ च्या 'सेंट जॉन'ची हे नाटक वाचताना पुसट आठवण होते, असे वि. स. खांडेकर यांनी म्हटले आहे.[३१] 'राक्षसी महत्त्वाकांक्षे' प्रमाणे त्या काळाची नाडी ओळखून जनतेच्या भावना चेतविणे हेच या नाटकाचे लक्ष्य आहे. आणि त्यामध्येच त्याचे त्या काळात मिळालेले यश सामाविलेले आहे! दारिद्र्याने मानगुटी धरली, नाटकमंडळ्यांनी पिच्छा पुरविला म्हणून वामनरावांनी ही नाटके लिहिली. नाट्यकलेबद्दलच्या प्रेमाने नव्हे, 'तसे नसते, तर जन्मभर मी या दुष्ट व्यवसायाच्या सावलीलाही धावलो नसतो' असे ते म्हणतात.[३२]

१९२४ ते २७ या काळात रत्नागिरीला राजकीय बंदिवासात सापडून सावरकरांच्या मनाची कोंडी झाली असता नाटक मंडळ्यांनी त्यांच्याकडे नाटकांची मागणी केली नसती तर या 'दुष्ट' व्यवसायाकडे स्वातंत्र्यवीर सावरकर कितपत वळले असते याची शंकाच आहे! देशाच्या स्वातंत्र्यासाठी

टिळकयुगाच्या दीप्तीत ज्यांच्या मनाची घडण बनली होती, त्या सावरकरांना राजद्रोहाच्या आरोपावरून ऐन उमेदीच्या आयुष्यात १९११ ते १९२१ अशी तब्बल १० वर्षे अंदमानात खितपत पडावे लागले. तेथून त्यांना १९२१ मध्ये भारतात आणले गेले, तरी तीनचार वर्षे रत्नागिरी व येरवडा येथे त्यांना खडतर तुरुंगवास भोगावा लागला. १९२४ ला त्यांची सुटका झाली तरी, राजकारणात भाग घेऊ नये आणि रत्नागिरी जिल्ह्याच्या स्थलबद्धतेत राहावे, अशी बंधने त्यांजवर लादण्यात आली. ह्या अंशमात्र मुक्ततेच्या काळात देशात गांधीयुग सुरू झाले होते आणि 'अहिंसा व सत्याग्रह' या निःशस्त्री राजकारणाचा मंत्र घेऊन गांधी देश स्वतंत्र करण्याच्या मागे लागले होते. पहिल्या महायुद्धानंतरच्या काळात ब्रिटिश साम्राज्य दुर्बळ होत असताना शस्त्रबळाने आणि जशास तसे या न्यायाने मुत्सद्देगिरीचे डाव टाकायचे सोडून आत्मक्लेशाच्या आणि मुसलमानांचा अनुनय करण्याच्या शिखंडीच्या मार्गाने देशातील राजकारण चालले आहे, हे पाहून अस्वस्थ झालेल्या या राजकीय विचारवंताचे हुंकार त्यांच्या नाटयकृतींच्या रूपाने उमटले. ह्या हुंकारामागे विलक्षण चीड होती, तळमळ होती आणि या चिडीला व तळमळीला उत्कटतेने व आवेशाने साकार करण्याचे भाषेचे तितकेच विलक्षण असे सामर्थ्य होते. सावरकर इतिहासाचे चिंतक होते, परंतु वस्तुनिष्ठ इतिहासकाराचे तटस्थ विश्लेषण त्यांच्या प्रकृतीला मानविण्यासारखे नव्हते. सावरकरांसारख्या मनस्वी व्यक्ती स्वतःच्या राजकीय तत्त्वप्रणालींना साजेशा रंगात इतिहास पाहात असतात. त्यामुळे इतिहासातील व्यक्ती व प्रसंग त्यांना त्यांच्या राजकीय तत्त्वज्ञानाच्या रंगातच दिसतात आणि तोच त्यांच्या मनाचा स्थायीभाव बनतो. त्यामुळे अशा व्यक्तींनी विवेचिलेल्या इतिहासात, इतिहास-काळातील व्यक्ती आणि प्रसंग असले तरी ते त्यांच्या कल्पनाविश्वामध्ये निराळे रंगरूप घेऊन येतात. किंबहुना असे म्हणता येईल की, त्यांच्या इतिहासामध्ये व्यक्ती आणि प्रसंग नसतातच. ज्या काही व्यक्ती आणि प्रसंग म्हणून त्यांच्या इतिहासात दिसतात त्या, खरे पाहिले तर, व्यक्ती आणि प्रसंग नसून, तो एक त्याचा असा स्वतंत्र इतिहासविचार किंवा राजकीयविचार असतो. सावरकरांच्या 'संन्यस्त खड्ग' (१९३१) व 'उत्तरक्रिया' (१९३३) या दोन्ही नाटकांची अशीच स्थिती आहे. स्वधर्मरक्षणाकरिता खड्गाची उपासना केल्याखेरीज आणि स्वार्थत्यागाच्या आत्मयज्ञात होरपळून सावधानचित्त झालेल्या राष्ट्रनेत्यांच्या उज्ज्वल पिढीखेरीज स्वातंत्र्याचा दीप अखंड तेवत राहात नाही, हे दाखविण्यासाठी गौतमबुद्धाच्या अहिंसेच्या तत्त्वज्ञानामुळे देशावर आलेल्या लाजिरवाण्या परिस्थितीचे चित्र रेखाटून, क्षात्रवृत्तीनेच देश स्वतंत्र कसा झाला हे 'संन्यस्त खड्गा'त त्यांनी दाखविले आहे. 'उत्तरक्रिये'त थोरल्या माधवराव पेशव्यांच्या कारकीर्दीत

मराठ्यांनी उत्तर दिग्विजय मिळवून पानिपतच्या पराभवाचे उट्टे काढले आणि मुसलमानांना ताटाखालचे मांजर बनवून सबंध हिंदुस्थानभर हिंदुपदपादशाही स्थापन केली, असे प्रतिपादिले आहे.

बौद्धांच्या काळी जे हिंदूंचे क्षात्रतेज अभावानेच तळपले किंवा उत्तर दिग्विजयाकडे माधवरावांचे दुर्लक्ष असून त्याला त्या बाबतीत यश आले नाही असा इतिहास असताना सावरकर अशी चित्रे रेखाटतात ती कशासाठी? हिंदुत्वनिष्ठ राजकारणाचा प्रचार करण्यासाठी? का हे त्यांचे स्वप्नरंजन आहे म्हणावे? का हा त्यांचा ध्येयवाद म्हणावा?

रूढ चाकोरीतल्या परिभाषेत विचार करणाऱ्या समीक्षकांनी या प्रश्नांची कशीबशी उत्तरे देण्याचा प्रयत्न केला असला तरी त्यांची नाटके वाचत असताना जे मनाला जाणवते ते लक्षात घेतल्यानंतर, अशा प्रकारची त्यांच्या नाटकांबद्दलची समीक्षा अतिशय असमाधानकारक वाटू लागते. कारण या समीक्षेला सावरकरांच्या व्यक्तिमत्त्वाची दुहेरी घडण कुठे लक्षातच आलेली नसते. सावरकरांना हिंदुत्वनिष्ठ म्हणावे तर सनातनी, रूढिप्रिय आणि सहिष्णू 'हिंदुत्वा'स त्यांची प्रखर विज्ञाननिष्ठा आणि आत्यंतिक तीक्ष्ण बुद्धिमत्तेतून निर्माण झालेली त्यांची आत्यंतिक असहिष्णुता झेपण्यासारखी तर लांबच राहो पण नीट समजण्यासारखीही नाही! त्यांना 'विज्ञाननिष्ठ' म्हणावे तर ऐहिक सुखदुःखांच्या उपासनेत मश्गूल झालेली आजच्या यंत्रयुगातली विज्ञाननिष्ठा सावरकरांनी ज्या यातना सोसल्या त्या अग्निदिव्यामध्ये त्यांना कितपत सावरू शकली असती, याचा कोणी क्षणभर देखील विचार करीत नाही! वेदान्त्याची निश्चलता, पुरुषोत्तमाचा कर्मयोग आणि अलौकिक बुद्धिमत्तेचे स्वयंकेंद्री मन यांचा संगम झालेले सावरकरांचे व्यक्तिमत्त्व दैवाच्या निष्ठुर आघाताने घायाळ झाले आहे. म्हणूनच, आपल्या आत्मत्यागाने देश घडविण्याचे सामर्थ्य असताही दैवाने आपली कोंडी केली आहे, असे त्यांना वाटते. हात शिवशिवत असलेल्या शिल्पज्ञास छिन्नीला हात लावता येऊ नये अशी परिस्थिती झाल्यानंतर त्याच्या मनाची जी अवस्था होते, तशी सावरकरांच्या मनाची झालेली अवस्था या नाटकांतून प्रतिबिंबित झाली आहे. सावरकरांच्या मनाचा झालेला प्रक्षोभ, असहायतेमुळे त्यात आलेला उपरोध आणि अशाही अवस्थेत आपण जे काही करून दाखवू त्याबद्दलचे एक आशावादी चित्र त्यांच्या या कलाकृती व्यक्त करतात. सावरकरांच्या 'मनाची चित्रे' म्हणूनच या नाटकांकडे पाहिले पाहिजे. मग त्या नाटकांत येणाऱ्या पात्रांचे पर्यवसान सुखात होवो वा दुःखात होवो. ती पात्रे या ठिकाणी महत्त्वाची नसतात. उलट जे प्रत्यक्षात या देशात घडले नाही, विपरित राजकीय परिस्थितीमुळे आणि नेतृत्वामुळे जे घडणे शक्य नाही, अशा तऱ्हेचे शिल्प घडविण्याचे सामर्थ्य असलेला शिल्पकार दैवाने

त्याला छिन्नी हातात घेऊ न दिल्याने तळमळत, हळहळत, चडफडत निघून गेला. त्याच्या मनातली शिल्पे मात्र कागदावर उमटलेली नाटकरूपाने मागे राहिली !

ह्या कृती म्हणजे सावरकरांच्या स्वप्नांची, राजकारणाची आणि आत्मनिष्ठ वृत्तीची जणू शोकनाटयेच होत. त्यांना वेगडी तंत्रपाटवाच्या मोजमापांनी मापण्याचा प्रयत्न करण्यात काही अर्थ नाही. मात्र उद्या या देशात हिंदु-मुसलमानांच्या प्रश्नाने उग्र स्वरूप धारण केले, शांततेच्या पोकळ वढायांनी देश पोखरला गेला, जातिभेदाच्या आणि भाषाशुद्धीच्या प्रश्नाने उग्र स्वरूप धारण केले, तर हीच सावरकरांची नाटके रंगभूमीवर येतील. त्यांतल्या राजकीय तत्त्वज्ञानाने माणसांची मने पेटून उठतील आणि सावरकरांचे अपुरे राहिलेले कार्य करण्यास ती प्रेरणा देतील. काही ऐतिहासिक नाटके काही काळ निद्रिस्त राहतात आणि ती आणिबाणीच्या काळात जागी होऊन डरकाळ्या फोडू लागतात. सावरकरांची ऐतिहासिक नाटके या जातीची आहेत.

वामनराव जोश्यांची नाटके लोकप्रिय होतात ती त्या काळच्या स्थूल, स्वातंत्र्योन्मुख भडक चित्ररेखेमुळे आणि सावरकरांची नाटके मनाची पकड घेत नाहीत, ती त्यातल्या वाङ्मयीन गुणवत्तेच्या अभावामुळे नव्हे, तर तत्कालीन लोकप्रिय विचारांच्या लाटेविरुद्ध ती प्रतिक्रिया व्यक्त करतात त्यामुळे ! सावरकरांची नाटके त्या काळच्या ‘ आज ’साठी नव्हती. ती यशस्वी होण्यासाठी त्यांना अनुकूल असणारा एक ‘ वर्तमानकाळ ’ निर्माण होण्याची ती वाट पहात आहेत !

सावरकरांची ही नाटके त्या वेळच्या मराठी रंगभूमीला व मराठी प्रेक्षकांना पचली नाहीत. पचण्यासारखी ती नाहीतच. ती तशी फार जड आहेत. सावरकर पचल्याखेरीज सावरकरांची नाटके कशी पचतील ?

टिपणिसांच्या पौराणिक नाटकांना उद्देशून १९१५ साली इतिहाससंशोधक वाकसकरांनी लिहिले होते, ‘ टिपणिसांच्या एकाही नाटकात प्रतिभा नाही, काव्य नाही व रसपरिपोषही नाही. मग आहे तरी काय ? असे कोणी विचारले तर त्याला उत्तर एवढेच की, शिळ्या कल्पना, उष्ट्या कोट्या आणि किळसवाणा पाणचटपणा एवढेच त्यात आहे.’ [३३] त्यानंतरच्या व त्यांच्या प्रभावळीतील ऐतिहासिक नाटककारांबद्दल त्यांनी यापेक्षा दुसरे शब्द वापरले नसते, यात शंका नाही. त्यांतल्या ऐतिहासिकतेबद्दल त्यांना विचारले असते तर मात्र त्यांनी कोणत्या शब्दांत त्यांची संभावना केली असती हे सांगणे कठीण आहे !

तंत्रपाटवाच्या तकलादू कसरती सांभाळणाऱ्या, केवळ भाषणबाजीवर काही काळ यशस्वी ठरलेल्या, इतिहासातील रंजक गोष्टींची हलकीफुलकी मांडणी करून रंगभूमी गाजविणाऱ्या किंवा हुकमी नट व हुकमी संगीत यांच्या हातांत गवसल्यामुळे हुकमी एक्के बनलेल्या नाटकांचे हे युग आहे. मात्र ह्या युगातील मराठी नाट्य-वाङ्मयातील 'आवर्त' मराठी रंगभूमीच्या दृष्टीने जीवघेणे ठरतील, हे त्या कालखंडात फारसे कुणाच्या लक्षात आले नाही!

संदर्भ व टीपा

१. पु. गो. काणेकर, **माझ्या काही नाट्यस्मृती**, मुंबई, १९४४, पृ. १७२.

२. D. V. Tamhankar, *Lokamanya Tilak*, London, 1956, P. 169-70.

३. **समग्र केळकर वाङ्मय : लोकमान्यखंड**, पुणे, १९३८, पृ. २८७.

४. T. V. Parvate, *Bal Gangadhar Tilak*, Ahmedabad, 1958, P. 318.

५. केळकर, **उ. नि.**, पृ. ६२७–२८

६. "यशवंत नट", **नाटकमंडळींच्या बिऱ्हाडी**, मुंबई, १९४६, पृ. ६१. १९१७ मध्ये 'मराठा तितुका मेळवावा' या तत्त्वाचा पुरस्कार लष्कर-भरतीसाठी सरकारने केला. त्यामुळे 'जातिवंत मराठा वीर' व 'मराठ्यांचा आत्मयज्ञ' ही नाथमाधवांची नाटके लिहिली गेली होती. पण ती रंगभूमीवर आली नव्हती. चंद्रग्रहण नाटकापासूनच ऐतिहासिक नाटकांचे एक नवे चक्र सुरू होते, असे म्हटले पाहिजे.

७. Judicial Department, vol. No 178 of 1898, from *Source Material for A History of the Freedom Movement in India*, vol. II, Bombay, 1958, p. 674-75.

८. **तत्रैव**, पृ. ६७५–७७.

९. **तत्रैव**, पृ. ६७८–७९.

१०. हा मुद्दा मी माझ्या **वाङ्मयीन रसास्वाद**, पुणे, १९६४ या पुस्तकातील "हरिभाऊंच्या कादंबऱ्या" या लेखात सोदाहरण स्पष्ट केला आहे.

७८३५८ २९८० निबंध ३१.३.५२

११. **वहुरूपी**, पृ. ३२९–३०.

१२. या संबंधाने 'मृगराज' नावाच्या लेखकाने लिहिले आहे :

"प्रसिद्ध देशभक्त न. चिं. केळकर यांचे शतसांवत्सरिक वाङ्मयश्राद्धाप्रीत्यर्थ 'मराठे व इंग्रज' हे पुस्तक प्रसिद्ध झाल्यानंतर थोडेच दिवसांत तशाच तऱ्हेचे नाटक होऊन ते रंगभूमीवर येईल अशी कल्पनाच नव्हती. परंतु पुष्कळ वेळा कल्पनातीत गोष्टी घडत असतात. त्याप्रमाणे प्रसिद्ध नाटककार कृ. ह. दीक्षित यांनी केलेले 'संगीत पेशवाई' हे नाटक साताऱ्यासारख्या छत्रपतींच्या राजधानीच्या शहरात रंगभूमीवर आले, हा योगायोग समजावयाचा... नीतीचे पुष्कळ धडे वाचूनही मनावर जो घडत नाही तो परिणाम अथवा त्याहून जास्तीच परिणाम एखादे उत्तम नाटक पाहून होतो. श्राव्य काव्य व दृश्य काव्य यांमध्ये जो फार मोठा फरक आहे, तो हाच. याच न्यायाने दे. भ. केळकरांच्या पुस्तकाकडे व पेशवाई नाटकाकडे पाहिले तर नाटक जास्त योग्यतेचे ठरेल, यात शंका नाही. पेशवाई नष्ट होण्यास तत्कालीन राज्यावर असलेल्या व इतरही प्रधान पुरुषांच्या अंगी कोणते दुर्गुण होते, व त्यांच्या कोणत्या दुर्गुणाला त्रासून तत्कालीन लोकांना कंपनी सरकारचे राज्य प्रिय वाटले, याजबद्दलची सत्य हकीगत जनतेपुढे ठेवण्याचा प्रयत्न दे. भ. केळकर व रा. दीक्षित या दोघांनीही केला आहे. केळकरांच्या पुस्तकाचे परीक्षण करण्याचा हा प्रसंग नाही. तरी पण एवढे खास आहे की, श्राव्य व दृश्य काव्याच्या कारणामुळे ज्या हेतूने दोघेही ग्रंथकार प्रवृत्त झाले, तो हेतू नाटकामुळे जास्त साधला आहे, असे कोणालाही कबूल करावे लागेल."

—**श्रीशाहू** (साप्ताहिक), सातारा, ४–९–१९१८.

१३. ही संशोधकांची मते व वर उद्धृत केलेला श्रीशाहू पत्रातील उतारा ही नाटकाच्या दुसऱ्या आवृत्तीत दिलेली आहेत.

१४. दुसरी आवृत्ती, पृ. ८९.

१५. **श्रीरामदास आणि रामदासी** (मासिक) श्रावण व भाद्रपद शु. १३, १८४२, वर्ष ६, अंक ६३–६४. 'सुंदरमठा'ला त्यांनी विस्तृत प्रस्तावनाच लिहिली आहे.

१६. सूत्रधार, **वसुंधरा** (साप्ताहिक), मुंबई, १६–७–३२.

१७. व. शां. देसाई, **मखमलीचा पडदा**, आ. २, पुणे १९४७, पृ. २६.

१८. **वसुंधरा**, उ. नि.

१९. नाट्यकला प्रसारक मंडळीचे हे नाटक हुबळीस अत्यंत लोकप्रिय झाले होते. त्याबद्दल 'संदेशने लिहिले आहे : "या नाटकातील अभिनय बेताचा नृत्य बहारीचे असते असे म्हणण्यास हरकत नाही. शिवाजीच्या दरबारात वारांगनेचे

नृत्य होत असे की नसे, या वादात न पडता नृत्य या दृष्टीने शिवाजी या महात्म्याच्या दरबारातील नाच अत्यंत चित्ताकर्षक होतो, यात शंका नाही. ”

—**संदेश** (दैनिक), मुंबई, २५–३–१९२०

२०. **तत्रैव**

२१. **उ. नि.**, पृ. १७४.

२२. **तत्रैव**, पृ. १७४–७५.

२३. ‘ हे नाटक औंधकरांच्या सांगण्यावरून लिहिले. बाजीप्रभूचे कथानकही त्यांनीच सुचविले. भाषेच्या बाबतीत शिवाजीच्या पत्रातील भाषेसारखी व ‘ दासबोधा ’- तल्या सारखी भाषा वापरून आपण छोटी छोटी वाक्ये लिहिली. परंतु परिणामकारक- तेच्या दृष्टीने पल्लेदार भाषा हवी म्हणून औंधकर आग्रह धरून बसले. तेव्हा अशी दीर्घ व पल्लेदार भाषेतील स्वगते आपण त्यांना ‘ डिक्टेट ’ केली. त्यामुळे आपणच नाटक लिहिले असे औंधकर सांगत हिंडू लागले, ’ अशी माहिती वरेरकरांनी आपल्या आत्मचरित्रात, **माझा नाटकी संसार** भाग ४, मुंबई, १९६२, पृ. १५३–५६ वर दिली आहे. १९५५–५६ च्या सुमारास ह्या नाटकाचा प्रयोग साहित्यसंघात लागला होता, त्या वेळी मी त्यांच्या सान्निध्यात होतो. ‘ नाटकाला जाणार का ’ असे त्यांना विचारता, ‘ त्या औंधकरांच्या नाटकात काय बघायचे आहे ! ’ असे ते चटकन बोलून गेले. वि. ना. कोठीवाले यांनी हे नाटक औंधकरांनीच लिहिले आहे, असे अगदी ठासून प्रतिपादिले. हे आपण इतरत्र लिहिले असल्याचेही त्यांनी सांगितले.

२४. व. शां. देसाई, **उ. नि.**, पृ. १७३.

२५. वरेरकर, **उ. नि.**, पृ. १५३.

२६. व. शां. देसाई, **उ. नि.**, पृ. २६२.

२७. **बहुरूपी**, पृ. २४३.

२८. **विविधज्ञानविस्तार**, पु. ५०, अंक ६, जून १९१९, पृ. ५७.

२९. **ज्ञानप्रकाश**, (दैनिक), पुरवणी, ७–१०–१९३०.

३०. “ पुस्तक परीक्षण—राजाचे बंड ”, **विविधज्ञानविस्तार**, डिसें. १९२५., पृ. ५२६.

३१. “ सं. ‘ रणदुंदुभि ’ नाटक ”, **रत्नाकर** (मासिक), एप्रिल १९२७, पृ. ३००–०१.

३२. **हंस** (मासिक), दिवाळी अंक, मुंबई, १९५१, पृ. ४८.

३३. **विविधज्ञानविस्तार** आणि **महाराष्ट्र साहित्य-पत्रिका**, मे. १९१५, पृ. ११३.

प्रकरण सहावे

ऱ्हास

१९३० च्या आगेमागे चित्रपटसृष्टीच्या आक्रमणामुळे मराठी रंगभूमीवर फार मोठा आघात झाला. नाट्यमंदिरांचे चित्रपटगृहांत परिवर्तन झाले. व्यावसायिक नाटकमंडळ्या हळूहळू बंद पडू लागल्या. मराठी नाट्य-व्यवसायालाच अवकळा आली. बोलपटांच्या आगमनामुळे व्यावसायिक रंगभूमीची दैना उडाली. कारण नाटकमंडळ्या या पूर्वीच्या वैभवकाळात केवळ धुंदीत वावरत होत्या. त्या वेळी ' व्यवसाय ' म्हणून मराठीरंगभूमीची प्राणप्रतिष्ठा भक्कम पायांवर व्हावी यासाठी कसलीही योजकता त्यांनी दाखविली नाही. मोठमोठ्या नाटक-मंडळ्यांनी नवनवीन नाटके रंगभूमीवर चुरशीने आणली आणि हजारो रुपयांच्या उलाढाली केल्या. परंतु गावोगाव स्वतःच्या मालकीची रंगमंदिरे बांधली नाहीत. भविष्यकाळाबद्दलची व्यावसायिकांची ही बेफिकीरी रंगभूमीला मोठी हानिकारक ठरली. मराठी रंगभूमीच्या या पडत्या काळात नाट्यव्यवसाय व नाट्यवाङ्मय यांना दैन्य आले.[१]

हे दैन्य यानंतरच्या काळातील मराठी नाट्यवाङ्मयाचा अभ्यास करताना पदोपदी जाणवल्याखेरीज राहात नाही. त्याच त्याच प्रकारची नाटके पुन्हापुन्हा लिहिली जात आहेत, ती हौशी नाटकमंडळ्या रंगभूमीवर आणण्याचा

प्रयत्न करीत आहेत, १९२०–३० च्या सुमारास जे नट व नाटककार मान-मान्यतेस चढले होते, त्यांचीही दैना उडविली आहे, अशा प्रकारचा देखावा यापुढच्या ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयातून व रंगभूमीवर दिसतो.

टिपणीस, गुप्ते, वोडस, औंधकर या एकेकाळच्या यशस्वी नाटककारांच्या १९३२–३३ नंतरच्या हालचालींवर व त्यांच्या नाट्यकृतींवर या नव्या परिस्थितीचा परिणाम स्पष्टपणे दिसून येतो. हौशी नाटक मंडळ्यांना प्रोत्साहन देऊन त्यांच्याकरवी मराठी रंगभूमी कशीबशी जिवंत ठेवण्याचा ते प्रयत्न करीत असताना दिसतात. परंतु नवे जिद्दीने निर्माण करण्याचा जोम ओसरल्यानंतर मागे राहते ती केवळ केविलवाणी धडपड! या धडपडीमागील चैतन्याच्या अभावामुळे, यानंतर निर्माण झालेल्या ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयाकडे पाहाताना, रंगपटावर एक अस्ताव्यस्त, अनाकर्षक रंगरेखांचा वेडावाकडा पुंजका दिसावा, तसे चित्र दिसू लागते. त्या पुंजक्याचे विस्ताराने वर्णन करणे म्हणजे त्याच त्याच गोष्टी सांगत बसणे होय. म्हणूनच या ठिकाणी त्याची थोडक्यात रूपरेखाच देणे इष्ट होईल.

घटनाप्रधान, कथानकप्रधान आणि स्वैरपणाने लिहिलेल्या सामान्य प्रतीच्या नाटकांचे युग म्हणून या कालखंडाचा निर्देश करता येईल. अर्थात या पूर्वीच्या काळातही बहुसंख्य नाटके अशीच स्थूल, बटबटीत व घटनाप्रधान होती. परंतु खाडिलकर, केळकर, गडकरी यांच्यासारख्या प्रतिभावंतांच्या नाट्य-वाङ्मयातील पदार्पणामुळे नाट्यवाङ्मयाला ऊर्जितावस्था आली होती. अशा पहिल्या प्रतीच्या प्रतिभावंताचा अभाव या काळात विशेषत्वाने जाणवतो.

मराठी रंगभूमीवर टिपणीस युग सुरू होते, त्या वेळी उदयाला आलेल्या नाटककारांपैकी औंधकर, गुप्ते आणि वोडस ह्या नाटककारांबरोबरच नवीनच उदयाला आलेल्या नाटककारांमध्ये कृ. बा. भोसले, वि. रा. चौगुले, शं. ब. चव्हाण या नव्या उमेदीच्या नाटककारांचा समावेश होतो. बोलपटांच्या काळात रंगभूमीचा ऱ्हास काळ सुरू झाल्यानंतरही गुप्ते-वोडस हे नाटककार नवी नाटके लिहून ती रंगभूमीवर आणण्याचा प्रयत्न करीत होते. त्यांच्या उत्तर आमदानीत त्यांच्याच बरोबरीने नाट्यलेखन करणाऱ्या नव्या नाटककारांत वि. ना. कोठीवाले, माधव आप्पाजी कामत, श्रीधर श्रीकृष्ण ओक आणि ग. के. दातार (कवी झेंडा) या नावांचा प्रामुख्याने उल्लेख करावा लागेल.

या सगळ्या नाटककारांच्या कृतींमध्ये नाट्यप्रयोगक्षमता आणि रंजन-क्षमता पुरेपूर आहे. मात्र काही अपवादात्मक उदाहरणे सोडल्यास काही ठराविक कथानके निवडून थोड्याफार फरकाने पुन्हा पुन्हा तीच तीच नाटके लिहिण्यात

नवोदित व प्रथितयश नाटककार कृतार्थता मानीत आहेत असे दिसते. १९३० नंतरच्या या कालखंडात लिहिल्या गेलेल्या नाटकांवर नुसती नजर टाकली तरी असे दिसून येते की शिवकालीन, संभाजीकालीन व राजारामकालीन विषयांवरच बहुसंख्य नाटके आहेत. पेशवे काळावर व इतर ऐतिहासिक विषयांवर त्या मानाने फारच कमी नाटके आहेत. त्यांतही मागच्या काळात लिहिल्या गेलेल्या काही ठराविक विषयांची आवर्तने भरपूर आहेत आणि कलात्मकतेच्या दृष्टीने त्यात फारशी कसली झेप आढळत नाही. मागच्या कालखंडात शिवकालीन कथानके निवडण्यात सरकारी निर्बंधामुळे जी उपासमार झाली होती, तिचे जणू काही उट्टे काढावयास नाटककार बसले आहेत, असे म्हटले तरी चालेल. शिवकालीन कथानकांमध्येही दोन प्रकार आहेत. त्यांतील पहिला प्रकार शिवाजी-कालीन कथानकांवर घेतलेल्या नाटकांचा; त्यातही दोन उपप्रकार आहेत. टिपणिसांच्या 'चंद्रग्रहण' च्या धर्तीची म्हणजे शिवाजी ही ऐतिहासिक व्यक्ती मध्यवर्ती कल्पून काही काल्पनिक व काही ऐतिहासिक पात्रांच्या साहाय्याने स्वराज्य, स्वधर्म यांची चित्रे रेखाटणारी हा एक प्रकार. तर शिवचरित्रातील जावळी प्रकरण, अफझलवध प्रकरण, शाहिस्तेखान प्रकरण, बाजी प्रभू, मुरारबाजी, फिरंगोजी नरसाळा इत्यादिकांचे पराक्रम, कल्याणच्या सुभेदाराच्या सुनेबद्दलची आख्यायिका, बजाजी निंबाळकराचे धर्मांतर इ० विषयांवर लिहिलेली नाटके हा दुसरा प्रकार. या दोन्ही प्रकारच्या नाटकांची संख्या बरीच मोठी आहे.[२]

संभाजीच्या अटकेनंतर सूर्याजी पिसाळाने केलेल्या फितुरीमुळे राणी येसूबाईला झालेली अटक[३], राजारामाच्या कारकीर्दीत मराठ्यांनी स्वराज्य टिकविण्यासाठी केलेले प्रयत्न[४] व राजारामाच्या मृत्यूनंतर ताराबाई व शाहू यांमधले निर्माण झालेला संघर्ष[५] या विषयांवरही काही नाटके लिहिली गेली आहेत. परंतु संभाजी हा नायक आहे. अशी नाटके संख्येने सर्वाधिक आहेत. पुढच्या प्रकरणात त्यांची स्वतंत्रपणे चर्चा केली आहे.

शिवकालीन, राजारामकालीन व शाहूकालीन नाटकांची संख्या दिसायला मोठी असली तरी 'आवर्त' काळात टिपणिसादिकांनी जी नाटके लिहिली होती, तीच थोड्याफार फरकाने पुन्हा पुन्हा लिहिली गेली आहेत हे पाहून,

'ती ती पदे नित्य फिरूनी येती
त्या त्याचि अर्थाप्रति दाविताती'

या कविवचनाचे स्मरण होते. या दोन चरणांनंतर येणाऱ्या 'कौशल्य सारे रचनेत आहे' या तिसऱ्या चरणाचा प्रत्यय मात्र या नाट्यवाङ्मयातून अभावानेच दिसून येतो. शिवकालीन कथानकांमध्ये नाट्यमयतेच्या दृष्टीने संघर्षाचा अभाव असल्याने तो संघर्ष निर्माण करण्यासाठी काल्पनिक पात्रे व प्रसंग मोठ्या प्रमाणात योजावे लागतात व रंजकतेसाठी प्रहसनाच्या धर्तीवर विनोदी प्रवेश लिहावे लागतात. टिपणीस, दीक्षित, गुप्ते, औंधकर, वरेरकर यांची नाटके समोर ठेवूनच ही नाटके लिहिली जातात. ल. वि. सांडव यांचे 'शिलेदारची राणी' ह्यासारख्या एखादुसऱ्या नाटकाचे उदाहरण उद्बोधक ठरेल. वरेरकरांच्या 'करीन ती पूर्व' या नाटकाचे हे हुबेहूब अनुकरण आहे. संभाजी-वधोत्तर रायगडच्या फितुरीचे वर्णन करणाऱ्या नाटकांवर १९२८ सालच्या चौगुले यांच्या 'सिंहासन' या नाटकाचा मोठा ठसा आहे तर राजारामकालीन नाटकांवर 'किरात', गिरीजाबाई केळकर यांच्या नाटकांचा उघड उघड परिणाम आहे. शिवकालीन कथानकांमध्ये व्यक्तिचित्रणात्मक व अंतर्गत संघर्षाला फार थोडा वाव असल्याने वाङ्मयीन दृष्ट्या ह्या कथानकांचे आवाहन फार थोडे असते. युद्धासारख्या प्रसंगाचे चित्रण करण्यासाठी रंगभूमीच्या मर्यादाही मोठ्या असतात. शिरगोपीकरांसारखा एखादा नाटककार रंगभूमीवर न दाखविता येणाऱ्या प्रसंगासाठी चित्रपटाची त्यामुळेच मदत घेतो.

मराठी रंगभूमीवर येणाऱ्या नाटकांचा विचार करताना रंगभूमीची सापेक्षता लक्षात घेतली नाही तर निर्माण होणाऱ्या नाट्यवाङ्मयाचे स्वरूप नीटपणे उलगडता येणार नाही. रंगभूमीचे मराठी माणसाला विलक्षण वेड आहे आणि म्हणूनच रंगभूमीच्या पडत्या काळातही नाटकमंडळ्या निर्माण होऊन गावोगावी हिंडून नाट्यप्रयोग सादर करीत असताना दिसतात. एखाद्या नाटककाराने लिहिलेले एखाद्या विषयावरचे नाटक रंगभूमीवर यशस्वी झाले की, नाटकमंडळ्यांच्या आश्रयावर जगणारे दुय्यम प्रतीचे व्यवसायिक नाटककार त्याच धर्तीची नाटके लिहिण्याच्या मागे लागतात. नाट्यप्रयोग गावोगावी, खेडोपाडी करावयाचे असल्याने कलात्मक किंवा उच्च वाङ्मयीन अभिरूचीची दृष्टी असणे सर्वथा अशक्य असते. बोलपटांच्या आक्रमणामुळे मुंबईसारख्या ठिकाणी गिरणगावाच्या अभिरूचीस रुचेल पचेल अशी नाटके निर्माण होणे अगत्याचे असल्याने ती मोठ्या प्रमाणात घटनाप्रधान व रंजक असणे अत्यावश्यक होऊन बसते. त्यामध्ये ध्येयवादी दृष्टिकोणाचा अभाव आढळतो. युद्धकाळामध्ये गावोगावी जाऊन नाटके करणाऱ्या नाटकमंडळ्यांना असंख्य अडचणींना तोंड द्यावे लागले. उघड्या मैदानावर कनातीमध्ये नाटके करावयाची तर त्या दृष्टीने नाटके लिहावी लागत. रंगभूमीच्या वैभवाच्या काळात

ऐतिहासिक नाटकांतील देखाव्यांसाठी मोठ्या प्रमाणात खर्च करण्यात येई; कारण त्यासाठी रंगमंदिरे व पैसा दोन्हीही उपलब्ध होती. आता दोन्हींची वाण होती. म्हणून तांत्रिक अडचणींचे शक्यतितके निराकरण होऊन सुटसुटीत, केवळ एकदोन पडद्यांच्या आधाराने प्रयोग करता येतील अशी नाटके लिहिण्याकडे या काळातील नाटककारांनी विशेष लक्ष दिले आहे. मुंबईसारख्या शहरातही धावपळीच्या जीवनक्रमामुळे अडीच-तीन तासांच्या मर्यादेत करता येतील अशीच नाटके नाटककारांना लिहावी लागली. छोटी, आटोपशीर अशी नाटके लिहिली जाऊ लागली ती नव्या परिस्थितिपोटी हे लक्षात घ्यावे लागते.

ऐतिहासिक नाटकांच्या परिस्थितिसापेक्षतेची आणखी काही लक्षात घेण्याजोगी मोजकी उदाहरणे देता येतील. टिपणिसांच्या ' शिक्का-कट्यार ' मध्ये ताराबाईला खलत्व देण्यात आले होते आणि तिचा पुत्र शिवाजी वेडसर दाखविण्यात आला होता. या नाटकामुळे होणारा परिणाम कोल्हापूरबद्दल प्रतिकूल वातावरण निर्माण करतो आहे हे पाहून किंवा कोल्हापूरच्या गादीबद्दलच्या अभिमानाने प्रेरित होऊन, प्रतिक्रियात्मक स्वरूपाची नाटके गुप्ते, पेंढारकर, चव्हाण व कापडी यांनी लिहिलेली आहेत. पेंढारकर, चव्हाण व कापडी हे कोल्हापूरचे नागरिक आहेत आणि गुप्ते यांचे नाटक पहिल्यांदा रंगभूमीवर येते ते कोल्हापूर मुक्कामी; या घटनेतील मर्म अधिक स्पष्ट करण्याची आवश्यकता नाही.

ज्यांनी काही काळ ' पुरुषांनाही बायका करून सोडले होते '[७] अशा दरवडेखोरांची चरित्रे आणि ' ताई तेलीण ' व ' झाशीची राणी ' यांची कथानके वीरवृत्तीला जशी पोषक होती तशीच नाट्यलेखनासाठी प्रभावी अशा संघर्षमय घटनांची दृश्ये साकार करण्यास अत्यंत उपयुक्त होती. त्यांचा काही नाटककारांनी उपयोग करून घेतला आहे.[८] मूळ नाट्यविषय अतिशय प्रभावी असल्याने अशा प्रकारच्या नाटकांनी हौशी व व्यावसायिक अशा दोन्ही प्रकारच्या नाटक-मंडळ्यांना चांगलाच हात दिला आहे. बोडसांनी आपल्या ' झाशीच्या राणी ' चे हजारो प्रयोग केल्याचे दुसऱ्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेत म्हटले आहे. बोडसांचे नाटक तुलनेने अगदी सामान्य आहे. देशपांडे यांचे ' उमाजी नाईक ' व गुप्ते यांचे ' तंट्या भिल्ल ' ही नाटके परिणामकारक आहेत. परक्यांच्या राज्यात आपल्याकडच्या पराक्रमी स्त्री-पुरुषांना बंडखोर ठरविण्यात आले. उमाजी नाइकानेच म्हटल्याप्रमाणे, ' उमाजी स्वराज्यकाळी जन्माला आला असता, तर तो आपल्या मायभूमीसाठी रक्ताचा सडा घालणारा स्वतंत्र-सेनेचा शूर सेनानी म्हणूनच चमकला असता आणि त्याच्या नावामागे

'बंडखोर' हा काळा किताब लावण्याची कुणाची छाती झाली नसती.'[१]
परकीय राज्यात स्वातंत्र्यासाठी वा गोरगरिबांच्या कल्याणासाठी ज्यांनी बंडखोरी पत्करली, त्यांचा पाडाव केला म्हणून ब्रिटिशांच्या न्यायनीतीचे शुष्क गोडवे जनतेने गायिले असले, तरी त्यांच्याबद्दलच्या आत्मीयतेने आणि स्वाभिमानाने देशबांधवांची मने भरून येतात आणि त्यामुळेच अशा वीर पुरुषांचे पोवाडे होतात. मात्र पारतंत्र्याच्या काळात परकीय सरकार 'उमाजी नाईक' किंवा 'तंट्या भिल्ल' अशा प्रकारची नाटकें होऊ देते, किंवा पराक्रमी वीर बापू गोखल्याचा पराभव करणाऱ्या ताई तेलिणीच्या पराक्रमाचे कितीही गोडवे गायिले तरी राज्यकर्त्यांना त्याची दखल घेण्याची गरज भासत नाही. परंतु स्वातंत्र्याचा संदेश देणाऱ्या 'झाशीच्या राणी' वर किंवा 'वासुदेव बळवंता' वर सरकार नाटके करू देत नाही, ही गोष्ट लक्षात घेण्यासारखी आहे. १९२१ साली लिहिलेले गुप्त्यांचे 'रणरागिणी' हे नाटक सरकारने जप्त केले होते. १९४१ साली 'बालीवाला ॲंड थिएटर' मध्ये कोठारे यांचे 'सैतानी फास' हे नाटक पहावयास सन्माननीय पाहुणे म्हणून पोलिस कमिशनर पेटिगारा आले होते. त्यांनी नाटक झाशीच्या राणीवर आहे हे पाहून नाटककारास समज दिली की, 'तुमच्या नाटकाचा प्रयोग सुंदर होतो पण यापुढे तुम्हांला या नाटकाचा प्रयोग करता येणार नाही. कारण या नाटकाचा विषय आणि भाषा सरकारला जाचक आहेत.' नाटक त्यामुळे पडून राहिले व स्वातंत्र्योत्तर काळात प्रसिद्ध झाले. झाशीच्या राणीवरचे बोडसांचे नाटक किंवा कानपूरच्या बंडात सामील होऊन बंडाचा वणवा पेटविणाऱ्या 'अझीजान' या कानपूरच्या नर्तकीचे चित्रण करणारे नाटक किंवा बोडसांचे 'वासुदेव बळवंत' हे नाटक, ही सारी नाटके स्वातंत्र्योत्तर काळात रंगभूमीवर आलेली आहेत. जेम्स मॅकिंटाशसारख्याने, ह्यू रोजसारख्याने किंवा त्यानंतर निरनिराळ्या दरवडेखोरांना व बंडखोरांना पकडणाऱ्या इंग्रज अधिकाऱ्यांनी बंडखोर व्यक्तींबद्दल कौतुकाचे उद्‍गार काढले असले, तरी राजसत्तेला दरवडेखोरांचे चित्रण रंगभूमीवर येऊ देण्यात धोका नव्हता परंतु स्वातंत्र्यवीरांची नाटके रंगभूमीवर येऊ देण्यात त्यांना निश्चितच धोका होता.

ही वर उल्लेखिलेली सारी नाटके शोकपर्यवसायी आहेत, हा त्यांचा एक महत्त्वाचा विशेष होय. 'ताई तेलीण' मध्येही बापू गोखल्यांची अल्पवयीन सून सती जाते, या हृदयद्रावक दृश्यावर नाटककाराने भर दिल्यामुळे तेही शोकपर्यवसायीच झाले आहे.

बोडस, कोठीवाले, दातार इ० नाटककारांच्या काही नाट्यकृती स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर जरी लिहिल्या गेल्या असल्या, तरी हे नाटककार मुख्यत्वेकरून जुन्या परंपरेचे अनुसरण करणारेच आहेत. मुंबईत गिरणगावी नाटकपरंपरा सुरू होऊन

ने आजतागायत नवे हौशी नाटककार त्यातून निर्माण झाले आहेत, तेही या जुन्या–घटनाप्रधान, कथानकप्रधान–अशा ऐतिहासिक नाटककारांच्या परंपरेतच मोडणारे आहेत. गिरणगावी नाटकपरंपरा किंवा कामगार नाटके ही स्वतंत्र परंपरा नव्हे. सर्वसामान्य अशा प्रेक्षकवर्गासाठी खेडोपाडी हिंडून नाट्यप्रयोग सादर करणाऱ्या धंदेवाईक नाटकमंडळ्या ज्या तऱ्हेची नाटके रंगभूमीवर आणीत होती, त्यांच्यांत आणि गिरणगावच्या हौशी नाटककारांनी कामगार रंगभूमीवर आणलेल्या नाटकांत तसा फार मोठा फरक दाखविता येणार नाही. खेडोपाडी एखाद्या उत्सवाच्या प्रसंगी करण्यासाठी कोणत्या प्रकारची नाटके निवडली जातात, यांचा शोध घेतला तर, वाङ्मयीन दृष्ट्या गुणसंपन्न असलेल्या नाटकांपेक्षा बाळबोध, स्थूल प्रकृतीच्या अशा घटनाप्रधान नाटकांचा त्यांमध्ये भर दिसेल. एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटी पाटणकरी परंपरेची नाटके खेडोपाडी लोकप्रिय होती. १९२०–५० च्या दरम्यान टिपणीस, गुप्ते, नाथमाधव, बोडस, ओक यांची नाटके सगळीकडे होत होती, तर आता आचरेकर, कोचरेकर, गावडे, राणे इत्यादी गिरणगावी नाटककारांची नाटके त्यासाठी सर्रास निवडली जातात. अशी ही एक अविच्छिन्न परंपराच आहे. म्हणूनच वाङ्मयीनदृष्ट्या या नाटकांचा निराळा विचार करण्याची आवश्यकता राहत नाही. या पूर्वीच्या काळातील नाट्यवाङ्मयामध्ये पारतंत्र्यामुळे काही तरी ध्येयवादी दृष्टी होती तीही स्वातंत्र्योत्तर काळात लोपली आणि रंगभूमीवर लागणाऱ्या नित्य नव्या नाटकांची आवश्यकता लक्षात घेऊन ठराविक पद्धतीने ही नाटके लिहिली गेली आणि जात आहेत.

कामगार रंगभूमीच्या अस्तित्वामुळे सामान्य प्रतीच्या नाट्यवाङ्मयाचा ओबडधोबड पुंजका जसा निर्माण होत राहिला आहे, तसेच शालेय रंगभूमीच्या गरजेपोटी छोट्या आकाराची आटोपशीर व विद्यार्थ्यांना पेलतील अशीही नाटके या काळात बरीच निर्माण झाली आहेत. गुप्ते, ओक, बोडस या नाटककारांनी आपली 'झाशीची राणी,' 'संभाजी' इत्यादी विषयांवरची नाटके छोट्या आकारात पुन्हा लिहून काढली आहेत. शिवकाळातील सिंहगडादी काही महत्त्वाच्या घटनांवर काहींनी नाटिका लिहिल्या आहेत. या सर्वांमध्ये कुंभेरीच्या वेढ्याचे चित्र रेखाटणारे आचार्य अत्रे यांचे 'सं. वीरवचन' हे अवीट गोडीचे नाटक आहे. बालरंगभूमीसाठी मुद्दाम लिहिलेल्या कमलाकर नाडकर्णी यांच्या 'राजा-शिवछत्रपती' (१९६२) या नाटकाचाही येथे आवर्जून उल्लेख करावयास हवा.

स्वातंत्र्यपूर्व काळात ग्वाल्हेर संस्थानात नोकरी करीत असताना शिंदेशाहीच्या इतिहासाने प्रेरित होऊन श्री. रामराव सुभानराव बर्गे यांनी नाट्यरूप शिंदेशाही माला गुंफिली आहे. या मालेमध्ये त्यांनी १३–१४ नाटके लिहिण्याचा उल्लेख सापडतो, परंतु प्रत्यक्षात मात्र तीन-चारच नाटके प्रसिद्ध झालेली दिसतात.

राजे राणोजी शिंदे यांचा दतियाच्या रजपूत राजकुमारीशी झालेला प्रेमविवाह व नंतर त्यांनी केलेले राजपूत-मराठा एकीकरणाचे प्रयत्न यांचे चित्रण ' मधुमीलन ' (१९४२) या नाटकात केलेले आहे. ' मुतालकी ' (१९४३) मध्ये जयाजीराव शिंद्यांची जयपूरची स्वारी वर्णिली आहे आणि ' राखी ऊर्फ रक्षा-बंधन ' (१९४४) मध्ये कुंभेरीच्या लढयाच्या वेळी राणी अनसूयेने राखी पाठवून जयाजीशी बंधुत्वाचे नाते जोडून पतीच्या प्राणांचे रक्षण कसे केले ते सांगितले आहे. उपलब्ध झालेली ही नाटके अतिशय सामान्य आहेत, परंतु ती पाहून उत्तर पेशवाईमधील अनेक मराठा सरदारांची चरित्रे नाट्यलेखनासाठी महत्त्वाची असूनही तिकडे आपल्या नाटककारांचे कसे दुर्लक्ष आहे, या गोष्टींची जाणीव होते. स्वातंत्र्योत्तर काळात मराठेशाहीतील तीच तीच कथानके गिरवीत बसण्यापेक्षा शिंदे, होळकर, गायकवाड, पवार ह्या सरदारांच्या तेजस्वी मालिकेचा शोध घेतला पाहिजे. असे काही अपवादात्मक प्रयत्न स्वातंत्र्योत्तर काळात झाले आहेत. गो. रा. शिरगोपीकर यांचे ' गोव्याचा राणा ' (१९५४), चिं. य. मराठे यांचे ' लोकांचा राजा ' (१९५६), प्रभाकर तळाशिलकर यांचे ' सं. कासिमखान ' (१९६२) व वि. द. घाटे यांचे ' यशवंतराव होळकर ' (१९६७) या नाटकांत असा प्रयत्न दिसून येतो. शिरगोपीकरांनी गोव्याच्या स्वातंत्र्यासाठी फिरंगी सत्तेशी एकाकी झुंज घेणाऱ्या गोव्यातील दीपाजी राण्याचे चित्र रंगविले आहे, तर तळाशिलकरांनी बाळाजीपंत पेशव्यांच्या कारकीर्दीत जंजिऱ्याच्या सिद्दीच्या अंजनवेलीच्या किल्लेदाराने मराठ्यांची गावे बेचिराख करण्याचा डाव टाकला असता भार्गवस्वामी व आंग्रेबहाद्दरांच्या दक्षतेने तो विफल झाल्याची हकीकत साकार केली आहे. कोल्हापूरच्या छत्रपती राजाराम महाराजांचे दत्तकपुत्र शिवाजी महाराज यांना वेडा ठरवून इंग्रज रेसिडेंट व कोल्हापूरचे दिवाण यांनी त्यांचा जो छळ केला, तो चिं. य. मराठे यांनी आपल्या नाट्यकृतिद्वारा उभा केला आहे, तर घाट्यांनी यशवंतराव होळकराच्या पराक्रमाचे नेटके चित्र रंगविले आहे.

स्वातंत्र्योत्तर काळात सर्वस्वी अपरिचित अशा अनोख्या विषयांवरही नाटके लिहिली गेली आहेत. श्रीकृष्ण किर्लोस्कर यांचे ' चार्वाक ' (१९५८) व वा. गो. मायदेव यांचे ' साक्रेटिस ' (१९६२) ही नाटके या प्रकारची होत. ' साक्रेटिस 'च्या जीवनावरची ही जगातल्या नाट्यवाङ्मयातील पहिली कृती असल्याचे मायदेवांनी निर्देशिले आहे.

आंबेडकरांचे धर्मांतर व चीनचे भारतावरचे आक्रमण यांमुळे कालसापेक्ष अशी प्रचारकी थाटाची ऐतिहासिक नाटके निर्माण झाली आहेत. आबासाहेब आचरेकर यांचे ' बुद्धं सरणं गच्छामि ' (१९५९); य कारंडेगुरुजी यांचे

'सं. जय बौद्ध' (१९५९) ही नाटके बुद्धधर्मप्रचारक आहेत. बाळ कोल्हटकरांचे 'सीमेवरून परत जा' (१९६३) हे नाटक प्राचीन इतिहासातील शिकंदर-पौरस यांच्यातील युद्धप्रसंगाचे चित्रण करण्याचा बहाणा करीत असले, तरी चिनी आक्रमणाच्या वेळच्या राजकीय परिस्थितीचे त्यात उघड उघड प्रतिबिंब आहे. त्यातील नेहरू, कृष्णमेनन, यशवंतराव चव्हाण यांची चित्रणे अगदी सामान्यांच्या लक्षात येतील अशा रीतीने रेखाटली आहेत. प्रचारी नाटकांचा हेतू केवळ प्रचार करण्याचाच असतो. कलात्मकतेच्या अभावामुळे तो सफल होत नाही ही गोष्ट निराळी!

स्वातंत्र्योत्तर काळातही काही ऐतिहासिक नाटके गद्य-पद्य स्वरूपात लिहिली गेली असली तरी संगीत रंगभूमीचे वर्चस्व नाहीसे झाल्यामुळे मुद्दाम संगीत नाटके लिहिण्याची धडपड नाटककार करीत असताना दिसत नाहीत. मात्र लोकनाट्यविषयक जनतेची वाढती लोकप्रियता लक्षात घेऊन रंगभूमीवर अनेक शाहिरांची व लावणीकारांची जीवनचित्रे साकार झाली आहेत. 'होनाजी बाळा' (१९५४) या चिं. य मराठे यांच्या नाट्यकृतीने अशा प्रकारच्या नाट्यवाङ्मयाचा पाया घातला गेला आणि 'शाहीर पठ्ठे बापुराव' (१९५९)—ल. ना. भावे, 'कविराय रामजोशी' (१९६२)—रा. ना. पवार व 'लोकशाहीर प्रभाकर' (१९६३)—यशवंत माने यांच्या नाटयकृती मराठ्यांच्या अनुकरणाने लिहिल्या गेल्या आहेत. लावणी वाङ्मयाचा मुक्तहस्ताने केलेला वापर आणि त्याला साजेसा शृंगाररसाचा आविष्कार यांमुळे ही नाटके यशस्वी ठरली आहेत. मात्र ह्या कलावंतांची चित्रे वास्तव रीतीने किंवा अस्सल कागदपत्राधारे रेखाटली आहेत असे नाही. त्यात काल्पनिकतेचा मोठाच अंश आहे. संगीत नाटकांचे पुनरुज्जीवन करण्याच्या बाण्याने लिहिले गेलेले विद्याधर गोखले यांची 'पंडितराज जगन्नाथ' (१९६०) व 'मंदारमाला' (१९६०) ही नाटकेही मुख्यत्वेकरून शेरे–शायरीच्या आणि अभिजात संगीताच्या उपयोजनेने शृंगाररसाला उठाव देण्यासाठीच लिहिली आहेत. चिकित्सक दृष्टीने ऐतिहासिक निकष अशा नाटकांना लावण्यात काही अर्थ नसतो. कारण मध्यमवर्गीय प्रेक्षकांची संगीतविषयक अभिरुची लक्षात घेऊन तिला पूरक अशा कृत्रिम संविधानकांच्या चौकटीत बसविलेली ही नाटके आहेत. त्यांतील वातावरण, स्वभावचित्रे, मांडणी इत्यादी वैशिष्ट्ये अद्‌भुतरम्य युगाला जवळची आहेत.

१९१७ नंतर सरकारी बंधने कमी झाल्यामुळे इतिहासकाळातल्या व्यक्ती रंगभूमीवर मोकळेपणाने वावरू लागल्या. त्यामुळे शिवकालाकडे नाटककारांनी एकदम झेप घेतली आणि पेशवेकालीन कथानकांकडे त्यांचे दुर्लक्ष झाले. द. ग. सारोळकरांसारखा एखादा नाटककार पेशवेकालीन कथानकांची नाटयलेखनासाठी निवड करीत असताना दिसला तरी त्यांची 'पेशव्यांचा पेशवा' (१९२५);

'दर्या-दौलत' (१९२९) व 'पराक्रमाचा पाया' (१९२९) ही तिन्ही नाटके अगदी सामान्य आहेत. आनंदीबाई, रघुनाथराव व दुसरा बाजीराव यांनी बळवंतराव नागनाथ यांस हाताशी धरून नाना फडणिसांची उचलबांगडी करण्याचा प्रयत्न केला आणि नानाने त्या सर्वांवर मात करून 'पेशव्यांचा पेशवा' म्हणून स्वतःस महत्त्व प्राप्त करून घेतले, अशा तऱ्हेचे हास्यास्पद चित्र त्यांनी पहिल्या नाटकात रंगविले आहे. 'दर्या-दौलत' मध्ये चिमाजीअप्पाचा वसईचा संग्राम आणि तिसऱ्या नाटकामध्ये छत्रसालकालीन मराठ्यांचे राजकारण त्यांनी अशाच सामान्य रीतीने वर्णिले आहे. सवाई माधवरावावर यापूर्वी लिहिली गेलेली नाटके लक्षात घेता सारोळकरांसारखा नाटककार या विषयावर 'पेशव्यांचा पेशवा' सारखे नाटक का लिहितो, असा प्रश्न साहजिकच पडतो. त्याच त्या विषयावर लिहिल्या गेलेल्या एकूण एक नाटकांबद्दलचा हा प्रश्न सारखा मनात डाचत राहतो. मात्र 'तोतयाचे बंड' मुळे प्रेरित होऊन लिहिले गेलेले शं. ब. चव्हाण यांचे 'शीलसौभाग्य!' (१९३४) हे नाटक या दृष्टीने अपवादात्मक म्हणावे लागेल. केळकरांच्या 'तोतयाच्या बंडा'वरील श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांची प्रदीर्घ टीका लक्षात घेऊन, तेच कथानक, तीच पात्रे आणि तेच पर्यवसान योजून चव्हाणांनी हे नाटक लिहिले आहे. तोतयाच्या बंडामध्ये प्रबळ संघर्षाचा अभाव आहे, शेवट सदोष आहे, तोतया मूर्ख, थिल्लर, नेभळा व कच्च्या दिलाचा आहे, पार्वतीबाईचे स्वभावचित्रण दुबळे आहे, या कोल्हटकरी टीकेनुसार चव्हाणांनी आपल्या नाटकामध्ये हे दोष टाळण्याचा प्रयत्न केला आहे. एक महत्त्वाकांक्षी प्रयोग म्हणून या नाटकाला जरूर महत्त्व आहे, परंतु आपले नाटक केळकरांच्यापेक्षा अनेक पटीने सरस आहे, हा नाटककाराने प्रस्तावनेत व्यक्त केलेला आत्मविश्वास भ्रममूलक आहे. केळकरांच्या नाटकातील सखोलतेचा, सूक्ष्मतेचा हे नाटक वाचताना कुठेही प्रत्यय येत नाही.

१९६१ साली पानपतच्या युद्धाला दोनशे वर्षे होत होती, त्या निमित्ताने श्रीधर देशपांडे यांनी 'आव्हान' हे नाटक लिहिले आहे. पानिपतच्या इतिहासाची प्रभावी पार्श्वभूमी निर्माण करून तो काळ सजीव करण्याचे आव्हान नाटककाराने स्वीकारलेले दिसत नाही. पेशवा विश्वासराव व बालविधवा अनुराधा यांच्या अनुरक्तीचे काल्पनिक चित्र रंगविण्याकडे त्याचा कल आहे. हे चित्रण मुळात अनैतिहासिक वाटावे असे आहे. कथानकरचनेतही गतिमानतेचा अभाव आहे. हौसेपोटी लिहिलेल्या नाट्यकृतींतच या नाटकाची गणना करावयास हवी.

वर उल्लेखिलेल्या स्वातंत्र्योत्तर काळातील नाट्यकृती आपल्या वेगळेपणाने उठून दिसतात हे खरे; परंतु ती निर्माण होण्यापूर्वी कितीतरी वर्षे अगोदर वि. वा.

शिरवाडकर यांनी नव्या ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयाची पाऊलवाट तयार केली होती.

१९४५ च्या आगेमागे मराठीतील अनेक वाङ्मयप्रकारांनी जुनी कात टाकली आणि आपल्या अवतीभोवतीच्या जगाचा सूक्ष्मतेने वेध घेण्यास सुरुवात केली. त्यामुळे निर्माण झालेल्या नव्या वाङ्मयातून एक सकस अशा सखोलतेचा, जीवनलक्षी दृष्टिकोनाचा प्रत्यय आला. मात्र ऐतिहासिक नाट्यलेखनावर त्याचा जितका परिणाम व्हावयास हवा होता तितका झाला नाही. स्वातंत्र्योत्तर काळातील विलक्षण गतिमान अशा जेट्युगामुळे निर्माण झालेल्या अगतिकतेचा वेध घेण्याची धडपड ही या नव्या युगाची खरीखुरी प्रेरणा होती आणि म्हणूनच नव्या वाङ्मयाचे लक्ष सामाजिक प्रेरणात गुंतून पडले. तरीही परंपरेने चालत आलेल्या ऐतिहासिक नाट्यलेखनामध्ये काही ना काही घडत राहिले. वि. वा. शिरवाडकरांनी लिहिलेल्या 'दुसरा पेशवा' (१९४७) या नाटकामुळे या युगात ऐतिहासिक नाट्यलेखनात काही अंशी का होईना, परंतु एक नवे चैतन्य निर्माण झाले. 'दुसरा पेशवा' हे नाटक पहिल्या बाजीरावाचे व्यक्तिमत्त्व साकार करण्याच्या हेतूने लिहिले आहे. नाटक वाचत असताना ह्या नाटककाराच्या प्रतिभेचे गडकऱ्यांशी असलेले नाते तात्काळ जाणवते. गडकऱ्यांच्या उत्तुंग कल्पनाशक्तीचे अनुकरण करण्याचे युग आता राहिले नव्हते आणि शिरवाडकरां-सारखा ऊर्जस्वल प्रतिभेचा कलावंत अशा भलत्या अनुकरणाच्या जाळ्यात सापडणाराही नव्हे. परंतु गडकऱ्यांनी ज्याप्रमाणे संभाजीच्या जीवनातील शोक-नाट्य विंधण्याचा प्रयत्न केला, त्याप्रमाणे शिरवाडकरांनी बाजीरावाच्या व्यक्ति-मत्त्वाचा वेध घेण्याचा येथे प्रयत्न केला आहे. गडकऱ्यांप्रमाणेच शिरवाडकरांनीही उपलब्ध इतिहासाची बैठक स्वीकारून तिच्यातूनच बाजीरावाला कलावंताच्या नजरेने न्याहाळण्याचा प्रयत्न केला आहे. गडकऱ्यांच्या नाटकामध्ये ज्याप्रमाणे गोविंदाग्रजांचे आक्रमण दिसते, त्याप्रमाणे शिरवाडकर ह्या नाटककारापेक्षा कुसुमाग्रज ह्या कवीचे प्राबल्य येथे दिसते. परंतु एका महत्त्वाच्या बाबतीत गडकरी व शिरवाडकर यांमध्ये फरक आहे. गडकरी हे जातिवंत नाटककार आहेत आणि शिरवाडकर हे जातिवंत कवी आहेत. 'विशाखा'सारख्या काव्यसंग्रहात स्थंडिल-संप्रदायाचा नटनाच दाखविणाऱ्या कुसुमाग्रजांच्या कवितेतील ओजोगुण, ते नाटक लिहावयाला लागले की एकदम लुप्त झाल्यासारखा वाटतो आणि त्यांच्या संवादातून ओसंडणाऱ्या काव्यमयतेमुळे नाट्यगुणांची हानी होते. बाजीरावाच्या आवेशपूर्ण संवादांतून त्याच्या वीरत्वास साजेसे व्यक्तिमत्त्व व्यक्त करण्याची शिरवाडकरांनी पराकाष्ठा केली आहे, परंतु खाडिलकर व गडकरी यांच्या संवादातील रग त्यांच्या लेखनात उतरत नाही. त्यामुळेच बाजीरावाच्या उत्कट वीरवृत्तीच्या

आणि उत्कट प्रणयप्रसंगांच्या व्यक्तिचित्रणातून ऐतिहासिक वातावरणनिर्मितीची भव्य व मनाला भुरळ पाडणारी, खेचून ठेवणारी अशी पार्श्वभूमी तयार होत नाही. कित्येक वेळेला तर इतिहासकालीन पोषाख केलेल्या व्यक्तींच्या हालचालींतून आपण एखादे आजचे सामाजिक नाटक तर वाचीत नाही ना, असा संभ्रम पडतो. या पहिल्या ऐतिहासिक नाटकानंतर शिरवाडकरांची प्रतिभा शेक्सपियरच्या मॅक्बेथ व ऑथेल्लो या दारुण नाट्यांचे कलात्मक अनुवाद साकार करण्यात रममाण झालेली दिसते. 'दुसरा पेशवा'मध्येही बाजीरावाच्या एकाकी व्यक्तिमत्त्वाचे आविष्करण करण्याचा त्यांचा प्रयत्न त्यांच्यावरच्या शेक्सपियरच्या परिणामाची ग्वाही देत होता. पहिल्या ऐतिहासिक कृतीनंतर १९७० साली त्यांनी 'वीज म्हणाली धरतीला' हे दुसरे नाटक लिहिले. झाशीच्या राणीच्या व्यक्तिमत्त्वाला हे नाटक एक नवा अर्थ देण्याचा प्रयत्न करते. सत्तावनच्या बंडामध्ये विजेसारखे कडाडून गेलेले हे राणीचे अपवादात्मक व्यक्तिमत्त्व एकाकी, असहाय्य नसून त्याने आपल्या अवतीभोवतीच्या अगदी क्षुल्लक वाटाव्या अशा व्यक्तिमत्त्वांना झपाटलेले होते, त्यामुळे त्यांच्याही अंगात अशाच एका अभूतपूर्व वीरश्रीचा संचार झाला होता, असे एक सर्वस्वी नवे ऐतिहासिक सत्य हे नाटक अभिव्यक्त करू पाहते. हे सत्य 'झाशीकी राणी लक्ष्मीबाई' या सुप्रसिद्ध हिंदी कादंबरीत अगदी सामान्य अशा चरित्रात्मक पातळीवरून वर्णिले होते. शिरवाडकरांनी त्याला येथे एक प्रतीकात्मक बैठक देण्याचा प्रयत्न केला आहे. दुर्दैवाने एक परिणामकारक ललितकृती म्हणून हे नाटक अपेक्षित उंची गाठू शकले नाही. कारण शिरवाडकर जे सत्य आविष्कृत करू पाहतात, त्यासाठी नाटक या वाङ्मयप्रकारामध्ये संवादांच्या व व्यक्तिचित्रणांच्या माध्यमातून एक गतिमान, भेदक असे विश्व उभे व्हावयास पाहिजे. येथे ते एखाद्या कादंबरीप्रमाणे किंवा कवितेप्रमाणे संथ अशा विश्लेषणाच्या आणि शाब्दिक चर्चेच्या पातळीवर राहिले आहे.

झाशीच्या राणीसारखी अबला ही प्रबला होऊन ती आवेशाने, आंधळेपणाने लढण्यासाठी सिद्ध झाली आणि रणांगणावर मरण प्राप्त झाल्यामुळे तिला हौतात्म्य प्राप्त झाले, या रूढ समजापेक्षा नाटककाराला काहीतरी सर्वस्वी वेगळे, निराळे सांगायचे आहे. आणि हे वेगळे सांगण्यामध्येच या कलाकृतीचे शोकनाट्य म्हणून आगळे मोल आहे. केवळ आपले गेलेले वैभव परत मिळविण्यासाठी तिने हाती तलवार धारण केली नव्हती, त्यापाठीमागे पारतंत्र्याबद्दलची मोठी चीड होती आणि ती चीड तिच्याप्रमाणेच तिच्या सामान्य दासींमध्ये, जुलेखासारख्या एका मदभरी कलावंतिणीमध्ये ती निर्माण करू शकली, त्यांच्यामध्ये ज्वलंत अशा राष्ट्रीय भावनेची आग तिने पेटविली. परंतु तिच्या अवती-भवती पसरलेल्या बंडाच्या वणव्यामध्ये

केवळ एक अगतिकता होती, आंधळेपणा होता आणि त्या बंडामध्ये सामील झालेली मने स्वातंत्र्याच्या चैतन्याने भारली गेली नव्हती. ती मने एका अर्थाने चैतन्य-शून्य होती. त्यामुळेच राणीने मोठ्या जिद्दीने उभा केलेला संग्राम पत्त्याप्रमाणे कोसळून गेला, हे सांगण्यासाठी कुसुमाग्रजांनी अगदी तात्या टोपेसहित साऱ्या स्वातंत्र्यवीरांचे चित्र उपहासाच्या रंगात उभे केले आहे. हा उपहास अगदी स्थूल, ढोबळ अशा पातळीवर प्रगटला आहे. त्यामुळे हे नाटक दोन पातळ्यांवर उभे राहिल्यासारखे वाटते. राणी व तिच्या सख्या यांचे चित्र एका सूक्ष्म अशा विश्लेषणात्मक पातळीवर आहे. तर रावसाहेब पेशवे, तात्या टोपे इत्यादी स्वातंत्र्यवीर म्हणून गणल्या गेलेल्यांचे चित्र हे स्थूल अशा पातळीवरचे आहे. या दोन्ही पातळ्यांचा सांधा या कृतीत जुळलेला नाही. शिरवाडकरांनी तात्या टोपेसारख्याचे 'तेज' असे मलिन करावयास नको होते. ते खऱ्याखुऱ्या अर्थाने जिवंत झाले असते आणि त्याचा संघर्षासाठी उपयोग करून घेतला असता तर ही कृती निश्चितच परिणामकारक झाली असती. तसे न झाल्यामुळे प्रयोगदृष्ट्या हे नाटक बरेच सपक उतरले आहे.

शिरवाडकरांच्या 'दुसरा पेशवा' नंतर उल्हास यांचे 'पहिला बाजीराव' (१९६३) व मुरलीधर जावडेकर यांचे 'मस्तानीचा बाजीराव' (१९६७) ही दोन्ही नाटके नाट्यमयतेच्या अभावामुळे परिणाकारक ठरत नाहीत. उल्हास यांनी 'बाजीराव मस्तानी' संबंधाने ऐतिहासिक कागदपत्रांचा थोडाफार शोध घेतला आहे. परंतु त्यांना कलात्मकतेने मांडणी करता आली नाही. जावडेकरांनी 'बाजीराव-मस्तानी' संबंधीच्या धर्मांतराची चर्चा केली आहे आणि त्यालाच उद्देशून 'इतिहासाच्या गडद अंधारातून आजवर रंगभूमीच्या झगझगीत प्रकाशात कधीही न आलेले एक विलक्षण रहस्यमय कारस्थान या नाटकात नव्यानेच दृष्टीस पडेल' अशी आपली प्रामाणिक समजूत व्यक्त केली आहे !

उल्हास व जावडेकर यांच्या या कृती हौसेपोटी उद्भवल्या आहेत. अशाच हौसेपोटी आणखी काही नाट्यकृती लिहिल्या गेल्या आहेत. रक्ताभिषेक (१९५७) श्रीधर कुलकर्णी; पेशवा पंतप्रधान (१९६३)—वि. द. ढवळे; सेनापती तात्या टोपे (१९६४)—सी. म. बापट; मोहरा इरेला पडला (१९६५),—त्र्यं. वि. पर्वते व श्रीमंत रघुनाथराव पेशवे (१९६६) सुशीला बापट, या नाटकांचा या दृष्टीने उल्लेख करता येईल. १८५७ च्या स्वातंत्र्यबंडात बेंडर सुरपुर येथील शेवटचा राजा व्यंकटप्पा नाईक याच्या चळवळीच्या रूपाने दक्षिणेत उठलेल्या राजकीय उद्रेकाचे कुलकर्ण्यांचे नाट्यरूप चित्र नावीन्यपूर्ण आहे. बापटांनीही नव्याने उजेडात आलेल्या सत्तावनबद्दलच्या कागदपत्रांचा उपयोग करून घेतला आहे. ढवळ्यांच्या या नाटकाच्या रूपाने बाळाजी विश्वनाथ पेशवे याजवर एक बऱ्यापैकी नाटक

उपलब्ध झाले आहे. १९६२ साली गोव्याच्या पोर्तुगीज सत्तेचा शेवट झाला या प्रसंगाचे साम्य इ. स. १७३८-३९ मध्ये चिमाजीअप्पाने वसई, साष्टी काबीज करून तेथील फिरंगी सत्तेचा नायनाट केला, या घटनेशी असल्याचे इंग्रजी वृत्तपत्राचे संपादक म्हणून गोव्यात गेलेल्या पर्वत्यांना जाणवले व त्यांनी हे नाटक लिहिले. नुकत्याच संपुष्टात आलेल्या फिरंगी सत्तेच्या जुलमाचे व्रण अद्याप ओले असल्याने गोव्यामध्ये हे नाटक परिणामकारक ठरले. वसई प्रकरणाबद्दल य. न. केळकरांनी लिहिलेल्या ग्रंथाच्या आधारे व गोव्यातील प्रसिद्ध इतिहाससंशोधक पांडुरंगराव पिसुर्लेकर यांच्याशी चर्चा करून मिळालेल्या नव्या माहितीचा या नाटकात उपयोग करून घेतला आहे. पेशवेदप्तरातील व इतर निरनिराळ्या घराण्यांची जी अस्सल कागदपत्रे प्रसिद्ध झाली आहेत त्यांच्यामधून रघुनाथराव पेशवे व आनंदीबाई यांच्याबद्दलच्या यापूर्वी बखरीत प्रसिद्ध झालेल्या कित्येक दंतकथा विपर्यस्त स्वरूपाच्या आहेत असे लक्षात आले. सुशीला बापट यांनी आपल्या नाटकात या नव्या माहितीच्या आधारे रघुनाथराव व आनंदीबाई यांचे उदात्तीकरण केले आहे.

स्वातंत्र्योत्तर काळात अशा रीतीने नव्या जाणिवेने ऐतिहासिक नाट्यलेखन झाले तरी शिरवाडकर व वसंत कानेटकर यांच्या नाट्यकृतीच काय त्या महत्त्वाच्या आहेत. कानेटकरांनी लिहिलेल्या तीन ऐतिहासिक नाटकांत दोन नाटके संभाजीबद्दलची आहेत. तिसरे नाटक मात्र स्वराज्यस्थापनेच्या शिवाजीच्या कार्याचे स्वरूप विशद करणारे आहे. तांबडं फुटलं (१९६९) या नाटकात कानेटकरांपूर्वी वर्षभर अगोदर वि. द. घाटे यांनी हाच विषय हाताळला होता. कानेटकरांनी जिजाबाई–शहाजी यांच्या संबंधावर भर देऊन याच विषयाची 'तुझा तू वाढवी राजा' (१९७०) मध्ये परत मांडणी केली. शिवाजीच्या स्वराज्य-स्थापनेच्या कार्याचा पाया शहाजीराजांनी घातला होता, ही खरे–राजवाड्यां-सारख्या इतिहासकारांची समजूत होती. शहाजीचा या प्रकरणी महत्त्वाचा संबंध नसून जिजाबाईच्या प्रेरणेने झालेला शिवाजीच्या एकट्याच्या कर्तृत्वाचा तो विलास होता ही विचारसरणी अलीकडे बळावलेली आहे. तिचेच प्रत्यंतर म्हणजे कानेटकरांची ही नाट्यकृती. अर्थात ही कल्पना एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटच्या दशकात काही नाटककारांनी राबविली होतीच. त्या दृष्टीने कानेटकरांच्या ह्या कथानकात फारसे नावीन्य आहे असे मुळीच नाही. त्या शिवकालीन कथा-नकांवर आधारलेल्या मराठीतल्या बहुसंख्य नाट्यकृतींप्रमाणेच उत्कट व तीव्र संघर्षाच्या अभावामुळे कानेटकरांची हीही कृती परिणामकारक उतरली नाही. म्हणूनच की काय 'माध्यान्हीचा सूर्य कलला आहे' या जाणिवेने त्यांनी ऐतिहासिक नाट्यलेखनास विराम देण्याची घोषणा केली आहे. माध्यान्हीचा सूर्य तळपत

असता संभाजीविषयक लिहिलेली त्यांची नाटके बरीच वादग्रस्त ठरली आहेत. त्यांचे स्वरूप स्पष्ट करून त्यांच्या यशापयशाचे मोजमाप आता घेतले पाहिजे.

संदर्भ व टीपा

१. वरेरकरांनी म्हटले आहे :

" एक नवीन नाटक बसवायचं, ते यशस्वी झालं, की ग्वाल्हेरपासून गदगपर्यंत चकरा मारीत हिंडायचं, रंगभूमीची कामधेनू सर्वत्र दूध देत होती, नव्या नाटकाच्या चाऱ्यावर दूध देण्याची तिची शक्ती संपली, तिच्या आचळांतून दुधाऐवजी रक्ताची धार येऊ लागली, की मग हे नाटकवाले जागे व्हायचे आणि नवं नाटक मिळवायच्या उद्योगाला लागायचे—आणि पुन्हा एक नाटक काढून पुन्हा ग्वाल्हेर ते गदग भीक मागण्यासाठी निघायचे. नाटक मंडळ्यांच्या या भिक्षेकरी वृत्तांच्या पायीच मराठी रंगभूमीला दैन्य आलं. "

—**माझा नाटकी संसार, भाग ४ था, मुंबई, १९६२, " थोडेसे प्रास्ताविक,"** पृ. ३.

२. स्वातंत्र्य-यज्ञ–ग. कृ. बोडस (१९३१); चंद्रराव मोरे–न. दा. सरपोतदार (१९३२); सं. शिवपुंडाई–द. का. भिंगार्डे, (१९३३); पहिला विजय अर्थात अफझुल वध–ब. श्री. टिळक (१९३३); जावळीचे मोरे–द. वा. चापेकर, (१९३८); सं. तुरुंगाची यात्रा [शिवाजी, तानाजी, बहिर्जी इ०]; ह. स. नांदविडकर (१९४०); सं. वाघाचा वाघ–अंकुश राम जाधव, (१९४१); सं. बाल शिवाजी–गो. रा. शिरगोपीकर (१९४३); थोरांचा थोर [जावळी]–(१९४२); सं. बंडाचे निशाण [झुंजारराव घाटगे, शिवाजी], (१९४३), मा. आ. कामत; सं. महाराष्ट्राचा राजा, (१९४४), सं. मराठ्याची मुलगी, (१९४६)–ग. के. दातार; सं. खरा धर्मात्मा–स. वा. जोग (१९४६); सं. सावळ्या तांडेल–पां. तु. कांदळगावकर (१९४७); रणझुंजार [बाजीप्रभु]–अ. वि. कांबळी (१९४७); सं. भगवा झेंडा–ग. कृ. बोडस, (१९४७); समरझुंजार (१९४८); समरधुरंधर [जावळी], (१९४८)–श्री. कृ. ओक; सं. महाराष्ट्राचा शिलेदार–ग. के. दातार, (१९४८); नेताजी पालकर–वि. शं. जोशी, (१९४८); रणकंकण–आबासाहेब आचरेकर (१९४९); सं. कल्याण

खजिना ग. के. दातार (१९४९); सं. मर्द मराठा [शिवाजी, बाजी घोरपडे]– (१९४९), सं. अटकेपार [शिवाजीचे दिल्लीस प्रयाण], (१९५०)–ग. कृ. बोडस; सं. बहिर्जी नाईक, धर्मांतर [बजाजी निंबाळकर], चाकणची फितुरी (तिन्ही १९५०)–मा. आ. कामत; सं. शिवसंदेश–डी. पी. बोरवणकर (१९५०); स्वराज्य-दीप–ग. य. राणे (१९५०); जयमहाराष्ट्र [बजाजी निंबाळकर]–रा. बा. गावडे (१९५०); स्वराज्यरवि–ला. कृ. आयरे (१९५१); मराठ्याचे इमान–ग. के. दातार (१९५१); मावळा मराठा–स. शि. गावकर (१९५२); स्वराज्याचा वारसदार–बाळ गुळेकर (१९५३); जय भवानी (१९५३)–ना. के. सोनसुरकर; मानाचा मुजरा–रा. बा. गावडे (१९५३); बाजीप्रभु–वि. रं. कुलकर्णी (१९५४); मुरारबाजी–र. शां. चव्हाण (१९५४); मराठ्यांची मर्दुमकी (१९५४), विजापुराहून सुटका–गो. ना. आपटे (१९५४); मराठ्यांची गर्जना–अ. रा. राणे (१९५८); स्वराज्यसीमा–रा. सी. कापडी (१९५८); सह्याद्रीचा सिंह (१९६१), शिवप्रताप–ज. वि. दळवी; (१९६१) शिलेदाराची राणी [बाजीप्रभू]–ल. वि. सांडव (१९६१); छत्रपति शिवाजी–ना. के. सोनसुरकर (१९६२); शिवशाहीचा शिरपेच–आबासाहेब आचरेकर (१९६४); मराठा गडी यशाचा धनी–बाबुराव मराठे (१९६६); कल्याणचा खजिना–ना. बा. पराडकर (१९६६); पावनखिंडीचा रणझुंजार–एल्. एम्. वारेकर (१९६६); तांबडं फुटलं–वि. द. घाटे (१९६९); तुझा तू वाढवी राजा–वसंत कानेटकर (१९७०), इत्यादी.

३. सिंहासन–वि. रा. चौगुले (१९२८); फितुरीचा पाश–डी. पी. बोरवणकर (१९४९); रायगडचा वेढा–मा. आ. कामत (१९५३), रायगडची लक्ष्मी–ना. के. सोनसुरकर (१९६०), इ०.

४. राज्य-रक्षण–ल. ह. भाकरे (१९३४); सेनासागर अर्थात संताजी घोरपडे–र. शां. चव्हाण (१९३९); जिंजीहून सुटका–श्री. कृ. ओक (१९४३); सूडाची प्रतिज्ञा–भि. ना. देसाई, (१९४३); मराठ्यांचे मनसबदार–र. भा. शिंदे, (१९४५); मराठ्यांचे सिंहासन–गो. कृ. मुंगशीकर (१९५९); मराठा तितुका मेळवावा–ना. ध. कोचरेकर (१९६१), इ०.

५. शिक्का–कट्यार–य. ना. टिपणीस (१९२७); सवता, सुभा–शां. गो. गुप्ते (१९३१); तेजस्वी तारा–शं. ब. चव्हाण (१९३९); अजिंक्य तारा–भालजी पेंढारकर (१९४२); छत्रपति कोण ?–रा. सी. कापडी (१९६३).

६. या संदर्भात वि. ना. कोठीवाले यांनी लिहिले आहे :

“ प्रस्तुत नाटक (ताई तेलीण) काय किंवा ‘ जयमल्हार ’ काय, ही नाटके मला इ. स. १८४२ पासून नाटक कंपन्यांच्या प्रामीण दौऱ्यामुळे ‘ एकांकी एकाच दृश्यात ’

(One Act One Scene) या आधुनिक नाट्यतंत्रात केवळ गड्यांच्या तुटवड्यामुळे ठिहावी लागली! उघड्या हवेवरील कच्ची थिएटरे, माणसांचा अभाव इ० अनेक कारणांमुळे हे तंत्र वापरणे मला व नाटककंपन्यांना सोयीचे वाटले. तसेच इ. स. १९४२ साली तर रॉकेल–पुरवठाही चार-दोन बत्त्यांपुरता कंपन्यांना होत नव्हता! म्हणून बुईंगमध्ये पलिते पेटवून चार घमेली एरंडेल तेलावर काही दिवस नाटके करणे भाग पडले! अर्थातच दरबार, रंगमहालादी भडक सीन्स (देखावे) मला मूळ नाटकांतून प्रकाशाभावी लिहिण्याचे मुद्दाम टाळावे लागले!"

— "प्रास्ताविक", **सं. ताई तेलीण, पुणे, १९५३.**

७. हा शब्दप्रयोग न. चिं. केळकर यांनी उमाजी नाइकाबद्दल वापरला आहे.

— **समग्र केळकरवाङ्मय, १० : साहित्य खंड,** पुणे १९..., पृ. ८५५.

८. उद्दा० : उमाजी नाईक–वि. ग. देशपांडे (१९३४); तंट्या भिल्ल–शां. गो. गुप्ते (१९३७); सं. जयमल्हार [उमाजी नाईक]–वि. ना. कोठीवाले (१९५०), क्रांतिवीर वासुदेव बळवंत–ग. कृ. बोडस (१९५१); दख्खनचा शेर उमाजी नाईक–ग. कृ. बोडस, १९५२ इ०.

— रणरागिणी — शां. गो. गुप्ते (१९२३); सन १८५७–वि. रा. हंबर्डे, (१९३९); देशाची हांक (मूळ नाव सैतानी फांसा–रंगभूमीवर प्रयोग १९४१) मा. मो. कोठारे, झांशीची राणी–ग. कृ. बोडस (१९४७); संगीत ताई तेलीण–वि. ना. कोठीवाले, (१९५३); अझीजान (कानपूरची नर्तिका)–शिवकुमार जोशी, (१९६४); बीज म्हणाली धरतीला–वि. वा. शिरवाडकर, (१९७०) इ०.

९. "रंगभूमीवरील उमाजी नाईक," केळकर न. चिं., **उ. नि.,** पृ. ९८७.

प्रकरण सातवे

संभाजी

गुणोत्कर्ष, बा. वा. खरे (१८८५); सं. संभाजी, आ. मो. पाठारे (१८९१); सं. छत्रपति संभाजी, सोनाबाई केरकर (१८९६); प्रणयी युवराज, वा. न. शहा (१९१७); मराठ्यांचा आत्मयज्ञ, नाथमाधव (१९१७); सं. राज्यसंन्यास, रा. ग. गडकरी (१९२२); राजसंसार, वि. वा. हडप (१९२३); बेबंदशाही, वि. ह. औंधकर (१९२४); दुर्दैवी छत्रपती, शं. गो. घेवास, (१९२५); प्रतिज्ञा–कंकण, मा. आ. कामत (१९२७); गोमांतक–विजय, व्यं .वि. वैद्य (१९२७) राजसंन्यास नाटकाची पुरवणी, द. स. सुळे, (१९३०); रक्तरंगण, कृ. बा. भोसले (१९३०); रायगडची राणी, वि. वा. हडप (१९३१); शिवाजीला शह, य. ना. टिपणीस (१९३३); मराठ्यांचा राजा, मालती तेंडुलकर (१९३७); सं. छेडलेला छावा, वि. ना. कोठीवाले (१९३४); धर्मवीर संभाजी, ग. कृ. बोडस (१९४१); सूडाची प्रतिज्ञा, भि. ना. देसाई (१९४३); चिडलेला छावा, श्री. कृ. ओक (१९४५); थोरातांची कमळा, ना. के. सोनसुरकर (१९५१); शककर्त्यांचा न्याय, मा. आ कामत (१९५२); रणसम्राट, सी. गो. प्रभु (१९५२); मानी मराठा, ना. ध. कोचरेकर, (१९५०); मराठ्यांची स्वामिभक्ती, अ. रा. राणे (१९५४); अमर झाले छत्रपति संभाजी, आबासाहेब आचरेकर (१९५७); स्वप्न

भंगले रायगडाचे, विनोदकुमार शेडगे (१९६१); राजनिष्ठा, सी. एन्. सामंत (१९६१); रायगडाला जेव्हा जाग येते, वसंत कानेटकर (१९६२); छत्रपति संभाजी, ल. वि. सांडव (१९६४); राजयाचा पुत्र अपराधी देखा, द. ग. गोडसे (१९६४); महाराष्ट्राची दौलत, वि. शं. जोशी (१९६४); मोहरा ढरेला पडला, आ. वि. दळवी (१९६५); महाराष्ट्राचा मोहरा सीमा साखरे (१९६६); अश्रु ढळले रायगडाचे, अर्जुनराव झेंडे (१९६७); सती गोदावरी, शं. ब. चव्हाण (१९६७); मृत्यु वाकला शंभूपुढे, राजाराम परब (१९६७); मराठ्यांचे शंभू महादेव, वि. द. जोशी (१९६७); इथे ओशाळला मृत्यू, वसंत कानेटकर (१९६८); सह्याद्री सांगे कथा शंभूची-आबासाहेब आचरेकर (१९६८); स्वराज्याचा नंदादीप, सी. गो. प्रभू (१९६९).

संभाजीविषयक मराठीतल्या ‘बेबंदशाही’ पर्यंतच्या नाट्यकृतींचा विचार मागेच येऊन गेला आहे. (पृ. १५८–६१, २१०–१६, २३७). मराठी ऐतिहासिक बखरींनी जो भाव व्यक्त केला होता, त्याच्याशी संवादी अशा या कृती होत्या आणि संभाजीबद्दलच्या दारुण शोकनाट्याच्या आकर्षणातून त्या निर्माण झाल्या होत्या. परंतु १९१७ पासून काही एक निराळा सूर काही नाट्यकृतींतून उमटू लागला. अलीकडच्या काळात वसंत कानेटकर यांनी लिहिलेल्या ‘रायगडाला जेव्हा जाग येते’ व ‘इथे ओशाळला मृत्यू’ या दोन नाटकांमध्ये हा सूर पराकोटीला पोचला आणि संभाजीबद्दल एक गूढ असे नवे कुतूहल निर्माण झाले. संभाजीबद्दलचे नवे संशोधन आणि नवी ऐतिहासिक नाटके यांचे स्वरूप व त्यानिमित्ताने झालेली बरीच उलट-सुलट चर्चा लक्षात घेऊन काही महत्त्वाच्या गोष्टी येथे स्पष्टपणे परंतु अगदी थोडक्यात मांडणे अत्यावश्यक झाले आहे.

१९१७ साली वा. न. शहा यांचे ‘प्रणयी युवराज’ व नाथमाधव यांचे ‘मराठ्यांचा आत्मयज्ञ’ अशी दोन नाटके संभाजीच्या जीवनावर लिहिली गेली आहेत. त्यांपैकी शहा यांनी आपले नाटक ‘स्वतंत्र ऐतिहासिक’ असल्याचे म्हटले आहे आणि या वर्णनाला ते साजेसे आहे. संभाजी-झेबुन्निसा यांच्या रंगेल प्रणयाचे हे एक अतिरिक्त चित्रण आहे. नाथमाधवांच्या नाटकापासून संभाजी-विषयक समर्थनपर अशा नाटकांचा जमाना सुरू होतो. रियासतकार गो. स. सरदेसाई यांच्या मराठी रियासतीचा पूर्वार्ध १९०२ साली प्रसिद्ध झाला होता. त्याची दुसरी आवृत्ती १९१५ मध्ये प्रसिद्ध करताना सरदेसायांनी संभाजीविषयक समर्थनपर असे काही विवेचन केले. या नव्या माहितीचा उपयोग नाथमाधवांनी

करून घेतला आहे. ‘ हे नाटक पाहून व वाचून संभाजीविषयक प्रचलित असलेले सर्वसाधारण मत काही अंशाने तरी बदलावे, निदान, अप्रतिम शौर्य, निरुपम धाडस व मरण आले तरी शत्रूस हार न जाण्याचा अलौकिक बाणा इत्यादींमुळे हा महापुरुष शिवाजीचा पुत्र म्हणवून घेण्यास लायक होता, इतका तरी ग्रह जनतेचा व्हावा ’ अशी नाटककाराची इच्छा होती. त्यांचा हा प्रयत्न फारसा यशस्वी ठरला नाही, कारण त्यांच्यानंतर आलेल्या गडकरी व औंधकर यांच्या कृती अतिशय प्रभावी होत्या. या प्रभावापुढे संभाजीबद्दलचा नवा समर्थनाचा सूर काही काळ दबून गेला.

१८९१ मध्ये प्रसिद्ध झालेले आणि १९१२ पर्यंत मराठी रंगभूमी गाजवीत असलेले पाठारे यांचे नाटक अनेक दृष्टीने कल्पकतेने युक्त होते, याची प्रचीती यानंतरच्या या विषयांवरच्या नाटकांवरून येते. पितापुत्रसंघर्ष, संभाजीला नादी लावणारा कलुषा, आपल्या बापाचा वध करणाऱ्या संभाजीचा सूड घेण्यास टपलेली तुळसा आणि प्रणयाचे डाव टाकून तिने साधलेला कावा, संभाजी-रोषनार यांचे प्रणय-प्रसंग, येसूबाईची संभाजीमुळे होणारी कुचंबणा व शेवटी संभाजीचे हौतात्म्य हे सारे प्रसंग एकापेक्षा एक नाट्यपूर्ण असून ह्या काल्पनिक प्रसंगांच्या आधारे सतत नाटककाराने वाचकांचे लक्ष खिळवून ठेवले होते. संभाजीरोषनार प्रकरणामुळे हे नाटक जप्त झाले आणि त्याच्या प्रयोगावर बंदी आली. त्यानंतर पुढे किरातांची नाटके, सहकारी कृष्ण यांची ‘ शापित महाराष्ट्र ’ ही कादंबरी आणि रियासतकार गो. स. सरदेसाई यांनी प्रसिद्ध केलेल्या मराठी रियासतीच्या पूर्वार्धामुळे संभाजीच्या बाबतीत एक नवे शिर्के–प्रकरण नाटककारांच्या हाती गवसले. गणोजी शिर्के हा शिवाजीचा मेहुणा व जावई, राजारामाचा तो मामा व संभाजीची बहीण राजकुंवर ही त्याला दिली होती; ही अशा प्रकारची नवी माहिती (तीही बरीच काल्पनिक होती) उपलब्ध झाल्यानंतर तुळशी, गणोजी व कलुषा यांचे त्रिकूट संभाजीच्या नाशासाठी टपलेले नाटकांतून दाखविण्यात येऊ लागले. अशा पद्धतीचे पहिले नाटक नाथमाधवांचे. गडकऱ्यांनी या शिर्के-प्रकरणाचा उपयोग करून घेतला नाही. त्यांनी पाठाऱ्यांच्या नाटकाची चौकट घेऊन तिला एक नवा, फार मोठा अर्थ देण्याचा प्रयत्न केला. औंधकरांनी ‘ बेबंदशाही ’मध्ये शिर्के प्रकरणाची नवी माहिती संघर्षादाखल योजून भाषाशैली, व्यक्तिचित्रण इत्यादिकांची बैठक मात्र गडकरी-प्रणीत ठेवली. राजसंन्यास आणि बेबंदशाही यांच्या यशामुळे आणि संभाजी विषयक काही नवी माहिती पुढे येऊ लागल्यामुळे संभाजीबद्दलच्या नव्या नाटकांचे पेव फुटल्यासारखे झाले.

‘ राजसंन्यास ’ प्रसिद्ध झाल्यानंतर त्याच्या पाठोपाठ हडपांचे ‘ राज संसार ’ व औंधकरांचे ‘ बेबंदशाही ’ ही दोन नाटके प्रसिद्ध झाली. गडकऱ्यांची

भाषाशैली, त्यांचा विलक्षण कल्पनाविलास, त्यांनी रंगविलेली तुळशी आणि शेवटच्या अंकात संभाजीच्या तोंडून वदविलेली त्याची आत्मनिर्भर्त्सना या साऱ्यांचा प्रभाव असा काही विलक्षण होता की, यानंतर येणाऱ्या संभाजीविषयक नाट्यकृतींतून या साऱ्या वैशिष्ट्यांचे पडसाद सारखे ऐकू येतात.

'राजसंन्यास'च्या मागोमाग प्रसिद्ध झालेली हडपांची 'राजसंसार' ही गडकऱ्यांच्या तुलनेने एक दुबळी कृती होती. अनुकरणाचा दोष टाळण्यासाठी गडकऱ्यांनी घेतलेल्या प्रसंगांना व कथासूत्राला संविधानकात जागा न देता स्वतंत्रपणे रचना केल्याचे नाटककाराने सांगितले असले, तरी वस्तुस्थिती मात्र तशी दिसत नाही. छत्रपतींना विलासविहारात गुंगविणाऱ्या विलासललनेचे प्रतीक म्हणून रंगविलेली तुळशी आणि इलाचीबेगमसमोर संभाजीने केलेली आत्म-निर्भर्त्सना ही वैशिष्ट्ये तर गडकरीप्रणीतच आहेत. नाट्यदृष्टीच्या अभावामुळे हडपांची कृती परिणामशून्य ठरते, याउलट औंधकरांना ही नाट्यदृष्टीची जाणीव चांगली दिसते. त्यामुळेच गडकऱ्यांनी निर्माण केलेल्या वातावरणाचा उपयोग त्यांना 'बेबंदशाही'मध्ये अतिशय परिणामकारकतेने करून घेता आला. संभाजीच्या व्यक्तिचित्रणाची गडकऱ्यांचीच बैठक औंधकरांनी स्वीकारली आहे. परंतु निराळे प्रसंग आणि कथासूत्र योजून आणि गडकऱ्यांच्या भाषाशैलीचा व कल्पनाविलासाचा मागोवा घेऊन औंधकरांनी आपली कृती कमालीची परिणामकारक वठविली आहे. औंधकरांचे यश हे दुय्यम दर्जाचे असले तरी ते गडकऱ्यांचे सामर्थ्य आत्मसात करण्याच्या प्रयत्नातून प्राप्त झाले आहे. गडकऱ्यांच्या नाटकात नसलेले शिर्केप्रकरण, हडप व औंधकर या दोघांनीही योजिले आहे, परंतु या प्रकरणाचा नाट्यपूर्ण संघर्षासाठी औंधकरांनी जितक्या कौशल्याने उपयोग करून घेतला आहे त्याच्या शतांशही कौशल्य हडपांना दाखविता आले नाही.

औंधकरांनंतर कृ. वा. भोसले यांच्या 'रक्तरंगण' या कृतीला बरेच महत्त्व द्यावे लागेल. 'रक्तरंगण'मध्ये शिवाजीच्या मृत्यूनंतरचे राजकारण रंगविले आहे. संविधानकरचना, भाषाशैली व व्यक्तिचित्रण या दृष्टीने हे नाटक बरेच वरच्या दर्जाचे आहे. शिवाजीच्या मृत्यूनंतरच्या गृहकलहाचे चित्र नेटके-पणाने उभे करण्याकडे नाटककाराने येथे लक्ष दिले आहे. या गृहकलहाची तीव्रता मराठ्यांतील उच्चनीचतेच्या कल्पनेवर आधारलेली होती, अशी नाटककाराची धारणा आहे. सोयराबाई ही शिर्के कुळातील आणि तिला सासरचे भोसले कूळ आपल्या माहेरपेक्षा कमी वाटत होते, या कल्पनेचा नाटककाराच्या मनावर मोठा परिणाम असल्यामुळे सोयराबाईकडे खलत्व आले आहे. तिच्या खलत्वाबरोबरच

राजारामाचे उदात्त बंधुप्रेम आणि कारभारी मंडळाचे कारस्थान यांतून सारा संघर्ष उभा केलेला आहे. गडकऱ्यांच्या भाषाशैलीचे अनुकरण करण्यात नाटककार यशस्वी ठरला आहे. उर्दूफारशीमिश्रित शब्दांबरोबरच मराठ्यांच्या तोंडच्या शब्दप्रयोगांचाही त्याने उपयोग केला आहे. जोडीला गोंधळ्यांचा अस्सल मराठमोळा नाच योजून मराठेशाहीचे वातावरण उभे केले आहे. सोयराबाई, प्रधानमंडळ, राजाराम यांची व्यक्तिचित्रणे, भाषाशैली, नाटकाचा शेवट आणि संभाजी-राजाराम यांच्या संबंधातील भावनातिरेकी (Over Sentimental) वर्णने इ० अनेक वैशिष्ट्ये लक्षात घेतली तर हे नाटक कानेटकरांच्या ' रायगडाला जेव्हा जाग येते ' या नाटकाचे पूर्वसुरी ठरते.

' रक्तरंगण ' मधील गृहकलहाचे वातावरण इतिहास-संशोधक वा. सी. बेंद्रे यांच्या संभाजीविषयक समर्थनपर लेखांवर आधारलेले आहे.[१] १९२५ पासून बेंद्रे यांनी संभाजीविषयक नवे समर्थनपर विचार लेखरूपाने व्यक्त करावयास सुरुवात केली. १९२९ मध्ये ' छत्रपति संभाजी चरित्र कार्यालय लिमिटेड ' नावाची संस्था स्थापून संभाजीविषयक साधनांचे संकलन त्यांनी सुरू केले. ही माहिती गोळा करता-करताच लेखद्वारा त्यांनी संभाजीबद्दल एक निराळीच हवा निर्माण केली. ही हवा किती पराकोटीला पोचली होती, याची कल्पना कोठीवाल्यांनी लिहिलेल्या ' छेडलेला छावा ' या नाटकाच्या प्रस्तावनेवरून येईल. संभाजीविषयक नवी माहिती इतकी विपुल प्रमाणात आपण उपयोजिली आहे की, ती पडताळून पाहण्यास संशोधकांस हयात पुरणार नाही, असे कोठीवाल्यांना त्या वेळी वाटू लागले होते ! बेंद्रे यांनी संभाजीबद्दल पाचपन्नास हजार पृष्ठे अस्सल माहिती मिळविली आहे आणि ती आपण पाहिली आहे, असा आव कोठीवाल्यांनी आणला आहे, तो बेंद्रे यांनी निर्माण केलेल्या हवेमुळेच !

बेंद्रे यांच्या हालचालींमुळे संभाजीबद्दल एक वाढते कुतूहल आणि वाढते गूढ निर्माण झाले. त्यामुळे नाटककारांमध्ये जो एक आवेश निर्माण झाला, तो त्यांच्या कृतींतून आणि प्रस्तावनांतून ओसंडत राहिला. हडपांनी ' राजसंन्यास 'च्या प्रभावामुळे ' राजसंसार ' हे नाटक लिहिले होते. त्यांनी १९३१ साली ' रायगडची राणी ' हे नाटक लिहिले. त्याच्या प्रस्तावनेत त्यांनी म्हटले आहे :

" संभाजी महाराजांच्या चरित्रावर आजवर गोष्टी, कादंबऱ्या, नाटके वगैरेंच्या रूपाने जो प्रकाश टाकण्यात आला आहे तो बराचसा विपर्यस्त आहे. एखाद-दुसरा अपवाद सोडला तर इतरांनी संभाजीमहाराजांना व्यसनांची व दुर्गुणांची मूर्ती ठरविण्याचा अक्षम्य अन्याय केला आहे, असे अलीकडील ऐतिहासिक शोधावरून कबूल करणे भाग आहे. "

१९२७ साली व्यं. वि. वैद्य यांनी संभाजीच्या गोमांतकस्वारीचे वर्णन करण्यासाठी ‘ गोमांतक-विजय ’ हे नाटक लिहिले होते. १९३३ मध्ये मालती तेंडुलकर यांनी याच विषयावर ‘ मराठ्यांचा राजा ’ हे नाटक लिहिले. त्यांचा अभिनिवेश पाहण्यासारखा आहे. त्या म्हणतात :

“ संभाजी म्हणजे स्वाभिमानाची व शौर्याची जळती मशाल ! परंतु दुर्दैवाने ते महाराष्ट्रात जन्मले ! ! ...त्यांच्या अतुल व अमोलिक कृतीला आमच्या कारस्थानी इतिहासकांनी हिडीस स्वरूप दिले व मानभावी इतिहासकारांनी त्याला माना डोलविल्या. ”

संभाजीबद्दलचा हा नव्या नाटककरांचा समर्थनपर आवेश उसना होता, हे त्यांच्या नाट्यकृतींच्या अवलोकनावरून कळून येणारे आहे. हडपांच्या नाटकामध्ये संभाजी पूर्णपणे कलुषाच्या नादी लागलेला व्यसनी दाखविला आहे. तुळशीऐवजी हडपांनी या नाटकात ‘कमळजा’ निर्माण केली असून तिच्या नादी लागलेला संभाजी येसूबाईचा पदोपदी छळ करतो, ह्या छळाची परमावधी होते, तेव्हा शंकराच्या पिंडीतून धूर निघायला लागतो अशा तऱ्हेचा अद्‌भुत प्रसंग योजून नाटकाला शेवटी कलाटणी दिलेली आहे. ‘ मराठ्यांचा राजा ’ मध्ये सारे वातावरणच अनैतिहासिक व कृत्रिम असून संभाजीचे समर्थन अत्यंत हास्यास्पद रीतीने केले आहे. कोठीवाल्यांच्या ‘छेडलेला छावा’ या नाटकाची हीच अवस्था आहे. संभाजी हा ‘तुळशीदास’ नव्हता म्हणून इतरांचा उपहास करणाऱ्या नाटककाराने कलुषाचे चित्र रंगविताना ‘ तो विनोदमूर्ती भांगवाट्या वाटेल ’ असे धोरण ठेविले आहे, आणि ‘ ते एक आपले अजब पण तर्कशुद्ध संशोधन आहे, कदाचित त्याला तर्कातीत म्हणूनही मान तुकवावी लागेल ’ असा अजब कोटीतला युक्तिवाद सादर केला आहे.

एकीकडे गडकरी-औंधकर यांचा विलक्षण प्रभाव आणि दुसरीकडे बेंद्रे यांनी निर्माण केलेली हवा यांच्या कात्रीत ही सारी नाटके सापडलेली आहेत. गडकरी-औंधकर यांच्या प्रभावातून ती काही केल्या सुटत नाहीत आणि बेंद्रे यांच्या समर्थनपर विचारांच्या नादी लागल्यामुळे अनेक हास्यास्पद नव्या गोष्टी हे व यांचे अनुकरण करणारे गिरणगावी नाटककार दाखवीत राहतात.

या अनुकरणाच्या कात्रीत न सापडलेले ‘ शिवाजलि शह ’ हे टिपणिसांचे नाटक निराळेपणामुळे उठून दिसते. शिवाजी—संभाजी ह्या पितापुत्रासंबंधावर हे नाटक आधारलेले आहे. सुवासिनीवर बलात्कार करणारा संभाजी आणि त्यामुळे व्यथित झालेला शिवाजी यांच्यातल्या संघर्षामुळे संभाजी आततायीपणाने मोगलांना

जाऊन मिळतो, शिवाजी मोगलावर छापा घालून संभाजीला हस्तगत करतो आणि त्याला म्हणतो की, 'तुझ्याप्रमाणे वडिलांचा राग मीही ओढवून घेतला पण तो सत्यासाठी, स्वराज्यासाठी, पारतंत्र्यातून महाराष्ट्राला मुक्त करण्यासाठी...... ' वेषांतर, मुसलमानी पात्रांचा गौरव, गौणपात्रांतून प्रेमप्रकरणे उभी करून त्यातून विनोदनिर्मिती या नेहमीच्या टिपणीशी—वैशिष्ट्याने नाटक युक्त असले तरी नाटककाराने शिवाजीच्या व्यक्तिमत्त्वाला कुठे धक्का लागू दिला नाही. शिवाजीच्या व्यक्तिमत्त्वातील उदात्ततेचा संस्कार करावयास टिपणीस चुकत नाहीत. तत्कालीन रंगभूमीवर परिणामकारक ठरेल असे नाटक लिहावयाचे याखेरीज टिपणिसांचा दुसरा कोणता हेतू दिसत नाही.

टिपणिसांचा अपवाद सोडला तर, समर्थनाच्या लाटेमध्ये जुने, नवे बहुतेक सारे नाटककार सापडले आहेत असे दिसते. जुन्या नाटककारांपैकी माधव आप्पाजी कामत, ग. कृ. बोडस, श्री. कृ. ओक या नाटककारांनी संभाजीवर समर्थनपर नाटके लिहिली आहेत. त्यांतल्या बोडसांच्या कृतीवर तत्कालीन हिंदुत्वनिष्ठ विचारांची छाप दिसते. इतिहासातील व्यक्तींना हौतात्म्य देण्याची हिंदुत्वनिष्ठांची दृष्टी नाटकाच्या सुरवातीपासूनच बोडसांनी राबविली आहे. त्यांचा संभाजी पहिल्या अंकापासूनच रंगभूमीवर 'धर्मवीर' म्हणूनच वावरतो! कामत, बोडस, ओक हे कामगार रंगभूमीचे प्रवर्तक असल्याने त्यांच्या मागून येणाऱ्या गिरणगावी नाटककारांनी आतापर्यंतच्या नाटककारांच्या कृतींच्या अनुकरणातून हाच समर्थनाचा धोशा लावलेला आहे हे त्यांच्या नाटकांच्या नुसत्या नावांवरूनही लक्षात येण्यासारखे आहे. समर्थनाचा आवेश भरपूर परंतु नाट्यमयता निर्माण करण्यासाठी गडकरी–औंधकर यांचे अंधानुकरण, यापेक्षा निराळ्या शब्दांत त्यांचे वर्णन करताच येत नाही. डॉ. बी. एन्. सामंत यांचे 'राजनिष्ठा' हे नाटक उदाहरणादाखल याबाबतीत नमूद करता येईल. १९६२ पर्यंतच्या संभाजी-विषयक गिरणगावी नाट्यकृतींमध्ये सामंतांचे नाटक बरेच चांगले आहे. संयुक्त महाराष्ट्राच्या चळवळीत जो अशांततेचा डोंब उसळला, त्या वेळी जनतेने आपल्या नेत्यावरील (यशवंतराव चव्हाण) निष्ठा अविचल ठेवली व त्यांतूनच महाराष्ट्राच्या ऐक्याचे दीर्घ स्वप्न साकार झाले आणि ही परिस्थिती म्हणजे संभाजी-कालीन इतिहासाची पुनरावृत्ती होय असे नाटककाराला वाटते! संभाजीवर जनतेने अशी निष्ठा ठेवली हे नाटककाराला नाटकात दाखविता आले नाही, उलट संभाजीच्या व्यसनाधीनतेचे, बदफैलीपणाचे चित्रणच त्याने रंगविले आहे. केवळ नव्या उपलब्ध सामग्रीच्या मागे लागल्याने श्रेष्ठ ऐतिहासिक ललितकृती निर्माण होत नाहीत. त्यासाठी इतिहासकालीन घटनांतील नाट्य हेरावे लागते. पाठारे व गडकरी यांनी ते हेरले होते. संभाजीबद्दल नवे सांगण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या

त्यानंतरच्या साऱ्या मराठी कृतींना काही केल्या गडकऱ्यांची चौकट ओलांडता येत नाही, नवी चौकट निर्माण करता येत नाही व नवा आशय भरता येत नाही!

संभाजीवर सारखे कुणीतरी अन्याय करते आहे आणि अन्याय करणारेच कुणी गुन्हेगार आहेत, संभाजी त्यामध्ये कसा धुतल्या तांदळासारखा स्वच्छ आहे, तो उत्कट मनोवृत्तीचा व वयाने लहान असल्यामुळे त्याला इतरांनी नीट समजावून घेणे आवश्यक होते, तसे न करता त्याला सारेच छेडीत बसले, आणि त्यातून पुढचे सारे महाभारत घडले, असा संभाजीविषयक वैंद्रे यांच्या लेखनाचा व त्यावर आधारलेल्या नाटककारांचा रोख होता. ‘छेडलेला छावा,’ ‘चिडलेला छावा’ ही नाटकांची नुसती नावे पाहिली तरी संभाजीच्या अल्पवयाची सूचना या नाटककारांना द्यावयाची आहे, हे लक्षात येते. शिवाजीच्या राज्याभिषेकाच्या वेळीच संभाजीला १७ वर्षे पूर्ण झाली होती आणि शिवाजीच्या मृत्युसमयी तो २३ वर्षांचा होता. इतिहासकाळातील कर्तृत्ववान व्यक्तींचा मागोवा घेतला तर ‘छावा’ म्हणून कौतुक करण्यासारखे संभाजीचे वय नव्हते हे लक्षात येईल. शिवाजी, राजाराम, बाजीराव, नानासाहेब, माधवराव यांनी याहीपेक्षा कमी वयात मोठमोठ्या जबाबदाऱ्या स्वीकारल्या आणि त्या हिकमतीने पार पाडल्या. संभाजीबद्दलच्या अशा कितीतरी अनावश्यक, भाबड्या कल्पना या समर्थनाच्या नादी लागलेल्यांनी प्रसृत करण्यात धन्यता मानली आहे.

१९२५ पासून संभाजीबद्दल जी हवा निर्माण केली होती तिची परिणती १९६० साली प्रसिद्ध झालेल्या ‘छत्रपति संभाजी महाराज’ हा चरित्रग्रंथात झाली आणि वैंद्रे यांच्या संशोधनाचा पायाच मुळी किती पूर्वग्रहदूषित अज्ञानमूलक अशा चुकीच्या कल्पनांवर उभा आहे आणि केवळ समर्थनपर प्रवाहात वाहवल्यामुळे ‘अनुपुराण’ नावाच्या एका सामान्य कवीच्या काव्यावर अवलंबून वैंद्रे यांनी हा सगळा इमला उभा केला आहे, हे लक्षात आले. हे अनुपुराण देवदत्त नावाच्या परमानंदपुत्राने लिहिले आहे. संभाजीच्या काळात त्याला राजकवी म्हणून प्रतिष्ठा न मिळाल्याने मंत्रिमंडळाबद्दलच्या सूडबुद्धीचे त्याने आपल्या काव्यात जे गरळ ओकले आहे, त्याच्या आधाराने वैंद्रे यांनी एवढा विलक्षण अनैतिहासिक स्वरूपाच्या चरित्रग्रंथाचा इमला उभा केला आहे! हे काव्य संभाजीची अतिशय उथळ व मिथ्या स्तुती करणारे असून त्या काव्याचा पोकळपणा व खोटेपणा प्रसिद्ध इतिहाससंशोधक त्र्यं. शं. शेजवलकर यांनी उघडकीला आणलेला आहे. इतिहास-संशोधकाची दृष्टी पूर्वग्रहनिरपेक्ष असावी लागते आणि उपलब्ध साधनांचे तारतम्य त्याला सतत असावे लागते. या दोन्ही गोष्टींचा वैंद्रे यांजजवळ संपूर्ण अभाव आहे, हे वैंद्रे यांच्या संभाजीविषयक या ग्रंथाने चांगल्या रीतीने लक्षात आले. तीसच्या सुमारास संभाजीबद्दल हजारो पृष्ठांच्या पुरावा

जाऊन मिळतो, शिवाजी मोगलावर छापा घालून संभाजीला हस्तगत करतो आणि त्याला म्हणतो की, 'तुझ्याप्रमाणे वडिलांचा राग मीही ओढवून घेतला पण तो सत्यासाठी, स्वराज्यासाठी, पारतंत्र्यातून महाराष्ट्राला मुक्त करण्यासाठी......' वेषांतर, मुसलमानी पात्रांचा गौरव, गौणपात्रांतून प्रेमप्रकरणे उभी करून त्यातून विनोदनिर्मिती या नेहमीच्या टिपणीशी-वैशिष्ट्याने नाटक युक्त असले तरी नाटककाराने शिवाजीच्या व्यक्तिमत्त्वाला कुठे धक्का लागू दिला नाही. शिवाजीच्या व्यक्तिमत्त्वातील उदात्ततेचा संस्कार करावयास टिपणीस चुकत नाहीत. तत्कालीन रंगभूमीवर परिणामकारक ठरेल असे नाटक लिहावयाचे याखेरीज टिपणिसांचा दुसरा कोणता हेतू दिसत नाही.

टिपणिसांचा अपवाद सोडला तर, समर्थनाच्या लाटेमध्ये जुने, नवे बहुतेक सारे नाटककार सापडले आहेत असे दिसते. जुन्या नाटककारांपैकी माधव आप्पाजी कामत, ग. कृ. बोडस, श्री. कृ. ओक या नाटककारांनी संभाजीवर समर्थनपर नाटके लिहिली आहेत. त्यांतल्या बोडसांच्या कृतीवर तत्कालीन हिंदुत्वनिष्ठ विचारांची छाप दिसते. इतिहासातील व्यक्तींना हौतात्म्य देण्याची हिंदुत्वनिष्ठांची दृष्टी नाटकाच्या सुरवातीपासूनच बोडसांनी राबविली आहे. त्यांचा संभाजी पहिल्या अंकापासूनच रंगभूमीवर 'धर्मवीर' म्हणूनच वावरतो! कामत, बोडस, ओक हे कामगार रंगभूमीचे प्रवर्तक असल्याने त्यांच्या मागून येणाऱ्या गिरणगावी नाटककारांनी आतापर्यंतच्या नाटककारांच्या कृतींच्या अनुकरणातून हाच समर्थनाचा धोशा लावलेला आहे हे त्यांच्या नाटकांच्या नुसत्या नावांवरूनही लक्षात येण्यासारखे आहे. समर्थनाचा आवेश भरपूर परंतु नाट्यमयता निर्माण करण्यासाठी गडकरी-औंधकर यांचे अंधानुकरण, यापेक्षा निराळ्या शब्दांत त्यांचे वर्णन करताच येत नाही. डॉ. बी. एन्. सामंत यांचे 'राजनिष्ठा' हे नाटक उदाहरणादाखल याबाबतीत नमूद करता येईल. १९६२ पर्यंतच्या संभाजी-विषयक गिरणगावी नाट्यकृतींमध्ये सामंतांचे नाटक बरेच चांगले आहे. संयुक्त महाराष्ट्राच्या चळवळीत जो अशांततेचा डोंब उसळला, त्या वेळी जनतेने आपल्या नेत्यावरील (यशवंतराव चव्हाण) निष्ठा अविचल ठेवली व त्यांतूनच महाराष्ट्राच्या ऐक्याचे दीर्घ स्वप्न साकार झाले आणि ही परिस्थिती म्हणजे संभाजी-कालीन इतिहासाची पुनरावृत्ती होय असे नाटककाराला वाटते! संभाजीवर जनतेने अशी निष्ठा ठेवली हे नाटककाराला नाटकात दाखविता आले नाही, उलट संभाजीच्या व्यसनाधीनतेचे, बदफैलीपणाचे चित्रणच त्याने रंगविले आहे. केवळ नव्या उपलब्ध सामग्रीच्या मागे लागल्याने श्रेष्ठ ऐतिहासिक ललितकृती निर्माण होत नाहीत. त्यासाठी इतिहासकालीन घटनांतील नाट्य हेरावे लागते. पाठारे व गडकरी यांनी ते हेरले होते. संभाजीबद्दल नवे सांगण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या

त्यानंतरच्या साऱ्या मराठी कृतींना काही केल्या गडकऱ्यांची चौकट ओलांडता येत नाही, नवी चौकट निर्माण करता येत नाही व नवा आशय भरता येत नाही !

संभाजीवर सारखे कुणीतरी अन्याय करते आहे आणि अन्याय करणारेच कुणी गुन्हेगार आहेत, संभाजी त्यामध्ये कसा धुतल्या तांदळासारखा स्वच्छ आहे, तो उत्कट मनोवृत्तीचा व वयाने लहान असल्यामुळे त्याला इतरांनी नीट समजावून घेणे आवश्यक होते, तसे न करता त्याला सारेच छेडीत बसले, आणि त्यातून पुढचे सारे महाभारत घडले, असा संभाजीविषयक बेंद्रे यांच्या लेखनाचा व त्यावर आधारलेल्या नाटककारांचा रोख होता. ' छेडलेला छावा, ' ' चिडलेला छावा ' ही नाटकांची नुसती नावे पाहिली तरी संभाजीच्या अल्पवयाची सूचना या नाटककारांना द्यावयाची आहे, हे लक्षात येते. शिवाजीच्या राज्याभिषेकाच्या वेळीच संभाजीला १७ वर्षे पूर्ण झाली होती आणि शिवाजीच्या मृत्युसमयी तो २३ वर्षांचा होता. इतिहासकाळातील कर्तृत्ववान व्यक्तींचा मागोवा घेतला तर 'छावा' म्हणून कौतुक करण्यासारखे संभाजीचे वय नव्हते हे लक्षात येईल. शिवाजी, राजाराम, बाजीराव, नानासाहेब, माधवराव यांनी याहीपेक्षा कमी वयात मोठमोठ्या जबाबदाऱ्या स्वीकारल्या आणि त्या हिकमतीने पार पाडल्या. संभाजीबद्दलच्या अशा कितीतरी अनावश्यक, भाबड्या कल्पना या समर्थनाच्या नादी लागलेल्यांनी प्रसृत करण्यात धन्यता मानली आहे.

१९२५ पासून संभाजीबद्दल जी हवा निर्माण केली होती तिची परिणती १९६० साली प्रसिद्ध झालेल्या ' छत्रपति संभाजी महाराज ' हा चरित्रग्रंथात झाली आणि बेंद्रे यांच्या संशोधनाचा पायाच मुळी किती पूर्वग्रहदूषित अज्ञानमूलक अशा चुकीच्या कल्पनांवर उभा आहे आणि केवळ समर्थनपर प्रवाहात वाहवल्यामुळे ' अनुपुराण ' नावाच्या एका सामान्य कवीच्या काव्यावर अवलंबून बेंद्रे यांनी हा सगळा इमला उभा केला आहे, हे लक्षात आले. हे अनुपुराण देवदत्त नावाच्या परमानंदपुत्राने लिहिले आहे. संभाजीच्या काळात त्याला राजकवी म्हणून प्रतिष्ठा न मिळाल्याने मंत्रिमंडळाबद्दलच्या सूडबुद्धीचे त्याने आपल्या काव्यात जे गरळ ओकले आहे, त्याच्या आधाराने बेंद्रे यांनी एवढा विलक्षण अनैतिहासिक स्वरूपाच्या चरित्रग्रंथाचा इमला उभा केला आहे ! हे काव्य संभाजीची अतिशय उथळ व मिथ्या स्तुती करणारे असून त्या काव्याचा पोकळपणा व खोटेपणा प्रसिद्ध इतिहाससंशोधक त्र्यं. शं. शेजवलकर यांनी उघडकीला आणलेला आहे. इतिहास-संशोधकाची दृष्टी पूर्वग्रहनिरपेक्ष असावी लागते आणि उपलब्ध साधनांचे तारतम्य त्याला सतत असावे लागते. या दोन्ही गोष्टींचा बेंद्रे यांजजवळ संपूर्ण अभाव आहे, हे बेंद्रे यांच्या संभाजीविषयक या ग्रंथाने चांगल्या रीतीने लक्षात आले. तीसच्या सुमारास संभाजीबद्दल हजारो पृष्ठांच्या पुरावा

असल्याची हवा निर्माण करणारे वैद्रे साठपर्यंत का थांबले, याचे मर्म पुस्तक वाचल्याबरोबर कळून आले. संभाजीचे समर्थन करण्यासाठी ज्यांना ऐतिहासिक साधने म्हणून कसलीही किंमत नाही, अशा कित्येक गोष्टीची त्यांनी केलेली भरताड पाहून अगदी अपेक्षाभंग होतो. संभाजीवरच्या या समर्थनपर विकृत लेखनाने आपण शिवाजीसारख्या महापुरुषावर कोणता अन्याय करतो आहोत, याचा ते क्षणभरही विचार करीत नाहीत. शेजवलकरांनी लिहिले आहे,

"(वैद्रयांनी) शिवाजीला, आजच्या राजकारणी भाषेत भटाळलेल्या ब्राह्मणांचा पक्षपाती व प्रधान सरकारकुनांना स्वार्थी, कारस्थानी, राज्यहित न जाणणारे, लबाड ठरवून कित्येकांना तर नाकर्तेही करून सोडले ! आणि हे सर्व कशासाठी ? तर मत्सरी कवी देवदत्ताप्रमाणे स्वप्नात आणलेला संभाजी सर्वगुण-संपन्न, शिवाजीहून श्रेष्ठ व शाहणा समजून त्याचे चरित्र तद्रूप रंगविण्यासाठी ! इतिहाससंशोधनाची जर हीच फलश्रुती असेल तर त्याला समाजातून हद्दपार करावे लागेल ! पण आज तरी संभाजी "महान पुण्यश्लोक" म्हणून राज-शिक्क्यानिशी इतिहासात प्रस्थापित करण्यात आलेला आहे ! व त्याच्या या नूतन स्थापित स्थानाबद्दल शंका घेणारे "मिथ्या सत्यापलापी" ठरविण्यात येऊन, त्यांनाच हद्दपार करण्याचा हुकूम सुटला आहे ! कालाय तस्मै नमः दुसरे काय ! येथे मात्र प्रत्यक्ष कलीचा संचार झाल्याचे दृश्य दिसत आहे."[४]

वैद्रे यांच्या १९२५ पासूनच्या लेखनामुळे संभाजीविषयक नाटके या समर्थनपरतेच्या काळात वहावत गेली आणि वैद्रे यांचे संभाजीचरित्र पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झाल्यानंतर अलीकडच्या काळातील एक प्रमुख नाटककार श्री. वसंत कानेटकर हे या चरित्रग्रंथामुळेच या प्रवाहात सापडले.

कानेटकरांनी वैद्रे यांचा ग्रंथ प्रमाणभूत मानूनच 'रायगडला जेव्हा जाग येते' हे महत्त्वाचे नाटक लिहिले. या नाटकास त्यांनी जो 'पार्श्वभूमी'-दाखल विस्तृत मजकूर लिहिला आहे, त्यामध्ये त्यांनी वैद्रयांचाच अभिनिवेश दाखविला आहे. संभाजीच्या दुर्वर्तनाबद्दल मराठीतल्या साऱ्या बखरींनी जो भाव व्यक्त केला होता, त्यासंबंधाने वैद्रे यांनी जी आग पाखडली आहे, तिचाच अनुवाद कानेटकरांनी या 'पार्श्वभूमी'त केला आहे. तसेच वैद्रे यांच्या चरित्रावर आवळसकरांसारख्या साक्षेपी संशोधकाने जे आक्षेप घेतले होते,[५] त्याबद्दल एखाद्या पट्टीच्या इतिहाससंशोधकाने आपले निर्णायक मत द्यावे, तशा प्रकारची भूमिकाही मांडली आहे. आतापर्यंत मराठीतल्या कोणत्याही नाटककाराने स्वतःची कलावंताची भूमिका विसरून इतक्या अमर्याद रीतीने इतिहास-संशोधनात कानेट-करांइतकी तज्ज्ञपणाची भूमिका घेतली नव्हती ! इतिहास-संशोधनात गती असलेल्या

खाडिलकर-केळकरांनी, खरेशास्त्र्यांनी प्रसिद्ध केलेल्या कागद-पत्रांचा केवळ हवाला दिला होता. ते त्यांच्या आहारीही गेले नव्हते आणि आपणांला काही पट्टीच्या इतिहास-संशोधकांपेक्षा विशेष समजते, असा त्यांच्यात अभिनिवेशही नव्हता. मराठ्यांच्या इतिहासातील शिवाजीच्या राज्याभिषेकापासून त्याच्या मृत्यूपर्यंतच्या घटना व संभाजीच्या कारकीर्दीतील शेवटच्या चारपाच वर्षांच्या घटना यांमध्ये बरेच काही 'गूढ' आहे. त्यामध्ये विलक्षण गुंतागुंत आहे. हयातभर संशोधन करूनही या कालखंडातील महत्त्वाच्या घटनांवर प्रकाश पाडण्यात बेंद्रे यांना फारसे यश आले नाही, याचे कारण या काळातील संभाजीच्या दुर्वर्तनाच्या घटनाच इतक्या कटू आणि मनःस्तापदायक आहेत की, मराठी बखरींनी व कागद-पत्रांनी कर्तव्यबुद्धीने त्यावर मौन पाळले आहे. संभाजीचे समर्थन करण्याचा कितीही प्रयत्न केला असला तरी संभाजी मोगलांस जाऊन मिळाला, त्याने कारभारी मारले, तो मोगलांच्या हाती सापडण्यापूर्वी क्षत्रियास न शोभेल अशा रीतीने तळघरात लपून बसला, तो व्यसनी होता आणि त्याने सुवासिनीवर बलात्कार केला हे सत्य त्यांना लपविता आले नाही; याची ग्वाही इतिहासज्ञ श्री. रा. टिकेकर व द्यां. वि. आवळसकर यांनी दिली आहे[५]. 'शिवकालीन बाजार गप्पांचा कोश' संपादण्याचे श्रेय, यापेक्षा बेंद्र्यांच्या हाती काहीही लागले नाही, असा या बाबतीत शेवटी टिकेकरांनी निष्कर्ष काढला आहे.[६] हे सारे लक्षात घेतल्यानंतर, इतिहास-संशोधन हा ज्यांचा प्रांत नव्हे व बेंद्रे यांच्या एकमेव चरित्र-ग्रंथाने प्रेरित होऊन ज्यांनी नाटक लिहिले, त्या कानेटकरांनी अशा स्थितीत प्रस्तावनेत इतिहासतज्ज्ञतेची जी ग्वाही दिली आहे व अभिनिवेश आणला आहे तो धाष्टर्याचा वाटतो. ऐतिहासिक ललित वाङ्मयाला आधार-ग्रंथांची जंत्री जोडण्याचे हल्लीचे खूळ याच मासल्याचे आहे.

शिवाजीच्या राज्याभिषेकाच्या वेळी संभाजीला युवराज म्हणून अभिषेक करण्यात आला नव्हता, मात्र संभाजीची सावत्र आई सोयराबाई हिला पट्टराणी म्हणून अभिषेक करण्यात आला होता, या घटनेत फार मोठा अर्थ आहे. शिवाजीचा राज्याभिषेक वैदिक पद्धतीने झाला आणि शिवाजीने या प्रसंगी धर्माज्ञेचे पुरेपूर पालन करण्याची शपथ घेतली. म्हणूनच संभाजीला 'युवराज' म्हणून मान्यता देण्यामध्ये बऱ्याच अडचणी होत्या आणि त्या नेमक्या कोणत्या होत्या, याची धर्मग्रंथांच्या अभ्यासाने कल्पना येते. त्याच विस्ताराने खल करणे, हे या ठिकाणी अप्रस्तुत ठरेल! परंतु शिवाजीनंतर संभाजीने गादीवर येण्यात प्रधानमंडळाचा जो विरोध होता, त्याला धर्मग्रंथांची मान्यता होती, तशा त्यांनी शपथ घेतल्या होत्या म्हणून ते विरोध करीत होते, एवढेच येथे लक्षात ठेवणे जरूर आहे.

वर उल्लेखिलेल्या संभाजीच्या दुर्वर्तनाचे व संभाजीनेच शिवाजीवर विषप्रयोग केला असल्याचे इंग्रजांच्या कागदपत्रांतील उल्लेख, वेंद्रे यांनीच आपल्या चरित्रात सादर केले आहेत (पृ. ११७). ज्या 'अनुपुराणा'वरून वेंद्रे यांनी संभाजीच्या श्रेष्ठतेचा इमला उभा केला आहे, त्याच अनुपुराणात संभाजीची स्वतंत्र राज्य-प्रस्थापनेची प्रौढी व स्वतःच्या पित्याला लवकर मरण यावे, यासाठी कलुषाच्या साहाय्याने तंत्रपद्धतीने त्याने केलेला यज्ञयाग यांची माहिती दिली आहे. त्यामुळे संभाजीबद्दलच्या बखरींतील उल्लेखांबद्दल आग पाखडण्यात काही अर्थ नाही. संभाजीच्या पराक्रमाबद्दल मराठीतल्या कोणत्याही इतिहासकाराने दुमत व्यक्त केलेले नाही, हेही लक्षात घेण्याजोगे आहे. त्यामुळे कानेटकरांनी आपल्या नाट-कांच्या प्रस्तावनांतून इतिहासकाराविरुद्ध जो कांगावा केला आहे, तो काल्पनिक म्हणावा लागेल.

ऐतिहासिक कागदपत्रांचे तारतम्य नसणे हा दोष नाटककाराच्या दृष्टीने क्षम्य असतो, परंतु आपली मर्यादा ओळखून त्याने आपल्या इतिहास-ज्ञानाबद्दल मोठी शेखी मिरवू नये, ही त्याच्यावर मोठी जबाबदारी असते. कानेटकर ही जबाबदारी ओळखीत नाहीत ही गोष्ट क्षणभर दूर सारून, कलावंत म्हणून पितापुत्रसंबंधांचे, इतिहासकाळातील शिवाजीसंभाजीसारख्या लोकोत्तर पुरुषांची मने व्यक्त करण्याचे कलात्मक सामर्थ्य कानेटकरांजवळ कितपत आहे याचा विचार केला तर, जे काही हाती लागते ते फारसे समाधानकारक नाही. कानेटकरांच्या प्रतिभाशक्तीने या बाबतीत अतीव भाबडेपणाखेरीज दुसरे काही साध्य केले नाही ! थोर पुरुषांच्या कर्तृत्वाला नियतीने दिलेला एक मोठा शाप असतो. त्यांच्या थोरपणामुळे त्यांच्यामध्ये पुत्राबद्दल एक विलक्षण गूढ अशी अढी असते. ती भाबडेपणाने त्यांना शब्दाने व्यक्त करता येत नाही आणि तितक्याच धीरोदात्तपणे ती हे सहन करीत जातात. या विलक्षण चमत्कारिक मानसिक कोंडीचे चित्रण करण्यात मानवी जीवनातील शोकनाट्य हेरण्याची प्रतिभा-वंताजवळ असाधारण ताकद हवी. अशी ताकद रामायणमहाभारतांसारख्या महा-काव्यांमध्ये, शेक्सपियरसारख्या कलावंतांमध्येच असू शकते. रामायणामधील रामाचे, महाभारतामधील युधिष्ठिराचे मन या पातळीवरून व्यक्त झाले आहे. त्यामध्ये यत्किंचितही भाबडेपणा नाही. आहे तो मन अस्वस्थ करणारा खराखुरा जीवनानुभव. अलीकडच्या काळात टिळक व गांधी यांच्या पुत्रांच्या बाबतीत हाच प्रकार घडून आला. साऱ्या जगाला पालाण घालू शकणारे टिळक व गांधी आपल्या मुलांच्या बाबतीत असमर्थ, दुबळे ठरले. मुलांच्या बाबतीत त्यांनी धारण केलेला कठोरपणा हा त्यांना स्वतःला अतीव मनःस्तापदायक होता, पण या कठोर पणातच त्यांचे अलौकिकत्व होते व लौकिकत्वही होते ! हा अनुभवच असा काही

विलक्षण गूढ आहे की, टिळक-गांधी यांच्या चरित्रकारांना त्याची संगती लावता आली नाही आणि मराठीतल्या कोणत्याही कलावंताला कलात्मक पातळीवर नेऊन तो व्यक्त करता आला नाही. हा पितापुत्र-संबंधातला अनुभव व्यक्त करताना त्यातल्या मूलभूत जीवनानुभावाला कानेटकर स्पर्श करू शकले नाहीत. एखाद्या मध्यमवर्गीय माणसाच्या पातळीवरून तो व्यक्त झाला आहे. शिवाजीसारख्या लोकोत्तर पुरुषाची पातळी त्याला प्राप्त होऊ शकली नाही. कानेटकरांच्या नाटकातला शिवाजी, वय झाल्यानंतर एखादी सामान्य व्यक्ती सारखी ज्याप्रमाणे भडाभडा बोलत जाते, त्याप्रमाणे भाबडेपणाने बोलत जातो आणि या भाबडेपणामुळे त्याच्या तोंडून जी असहाय्यता व्यक्त होते, ती अती सामान्य माणसाची वाटते. शिवाजीसारख्या लोकोत्तर विभूतीचे त्यामुळे विडंबन होते. मराठी माणसाचे अनुभवविश्व अत्यंत मर्यादित असल्याची जाणीव येथे त्यामुळे येते. मराठी नाटक जर कुठे थिटे असेल तर ते येथे, असे म्हणावे लागते. शिवाजी-संभाजी किंवा संभाजी-राजाराम यांची मने साकारताना ती नागेश जोशीसारख्या नाटककाराने लिहिलेल्या ' देवमाणूस ' मधील अतिरिक्त भावविवशतेच्या पातळीवर जावी, हे मराठी नाट्यवाङ्मयाचे दुर्दैव होय. शिवाजीसारखे लोकोत्तर व्यक्तिमत्त्व सदैव त्याच्या सामान्य हालचालींतून, घरगुती प्रसंगांतूनही तितकेच उंच राहिले पाहिजे. शिवाजीला कोत्या मनोवृत्तीचा, भाबडा व दुबळा दाखवून कानेटकरांनी कलेच्या दृष्टीने स्वतःच्या मर्यादाच दाखविल्या आहेत. कलात्मकतेचा व तटस्थतेचा अभाव, हा या कलाकृतीतील मोठा दोष होय.

अलीकडच्या नाटककारांत कानेटकरांचे स्थान मोठे आहे. विशेषतः ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयाच्या क्षेत्रात एक नवे चैतन्य निर्माण करण्याचे त्यांचे सामर्थ्य कोणालाही नाकारता येणार नाही. त्यांच्या रंगभूमीच्या जाणिवा बऱ्याच तीव्र आहेत आणि म्हणूनच त्यांच्या संवादांना, त्यांच्या संविधानकतेला नाट्यमयतेचे मोठे वरदान आहे. मनोविश्लेषणाच्या नव्या तंत्राचा अवलंब करून जीवनाचा वेध घेण्याची त्यांची धडपड त्यांच्या नाट्यकृतीला चांगलेच सामर्थ्य प्राप्त करून देते. परंतु त्यांच्या कृतींतून जीवनविषयक जाणीवा जितक्या सखोलतेने त्या व्यक्त व्हायला हव्यात तितक्या सखोलतेने त्या व्यक्त होताना दिसत नाहीत. आधुनिक तंत्राचा, मनोविश्लेषणाचा वापर करूनही जीवनविषयक अनेक प्रकारच्या सखोलतेचा साक्षात्कार घडवून आणण्याच्या सामर्थ्यापासून त्यांच्या कलाकृती वंचित राहिल्या आहेत. असे सामर्थ्य त्याजपाशी नक्कीच आहे, परंतु नाटक हटकून यशस्वी होण्यासाठी मराठी रंगभूमीवर ज्या अकालात्म पद्धती राबविल्या जातात, त्यांच्या ते आहारी जातात. ' रायगडाला जेव्हा जाग येते ' हे नाटकही म्हणूनच एकपदरी, एकपरिमाणी वाटते.

शोकनाट्य म्हणून, हा पिता-पुत्रसंबंध आणि संभाजीची शिवाजीच्या निधनानंतरची कारकीर्द यांमध्ये इतके मोठे सामर्थ्य आहे की, ते ओळखण्याची कानेटकरांनी खरीखुरी धडपड करावयास हवी होती. पण तसे न करता त्यांनी संभाजीविषयक समर्थनाचा एकच एक धोशा लावला. त्याचे परिणाम त्यांच्या पुढच्या ‘ इथे ओशाळला मृत्यू ’ या कृतीमध्ये दिसून आले. ‘ हिंदवी स्वराज्य आणि मोगल ’ या आपल्या ग्रंथामध्ये सेतुमाधवराव पगडी यांनी संभाजीच्या कारकीर्दीबद्दल जी काही तुटपुंजी मोगल साधने निर्देशिली, त्यांच्या आधाराने कानेटकरांनी ही कृती निर्मिलेली आहे. एकच एका इतिहासकारावर अवलंबून राहून त्याच्या आशयाच्या बाहेर कलात्मकतेची झेप घेता न येण्याची कानेटकरांची प्रकृती येथेही लक्षात येते ! या नाटकाचा रोख संभाजी—औरंगजेबसंबंधावर आहे आणि तसाच तो संपूर्णपणे असावयास हवा होता. परंतु संभाजीबद्दलच्या समर्थनाचे भूत मानगुटीवर बसल्याने अनेक प्रकाराने या कलाकृतीचा तोल त्यांनी आपण होऊन बिघडविला आहे. औरंगजेबाचे चित्र सतत उपरोधांच्या पातळीवर त्यांनी ठेवले आहे आणि तेही नाटकी आणि एकसूरी ठेवले आहे. औरंगजेबाच्या उपरोधी स्वभावापेक्षा औरंगजेबालाच उपरोधाच्या धारेवर धरल्याने त्याच्या व्यक्तिचित्रणातले सामर्थ्यच हरवून गेले आहे. औरंगजेब व मौलवीजी यांच्या चित्रणातील नाटकीपणा आणि सेनापतीशी बोलताना उपरोधाने औरंगजेबाने त्याच्या द्रोहाची काढलेली लक्तरे यांमधील पुनरुक्ती आणि भडकपणा हा टिपणीसयुगाची आठवण करून देतो. संभाजीबद्दलचे समर्थन तर या नाटकात इतक्या चमत्कारिक पातळीवर गेले आहे की, खुद्द येसूबाई संभाजीबद्दल आक्षेप घेणाऱ्या व्यक्तीला त्याचे वकीलपत्र घेतल्याप्रमाणे धारेवर धरते ! संभाजीला मोठा करण्यासाठी औरंगजेबाचे चित्र शक्य तितके उपहासास्पद करण्याच्या भरात संभाजीचे औरंगजेबाच्या दरबारातील वागणे कमालीचे नाटकी झाले आहे, औरंगजेबाजीची बाजू दुबळी झाली आहे आणि खुद्द येसूबाईनेच संभाजीचे वकीलपत्र घेतल्यामुळे नाटकामधला संघर्षच हरवला आहे, याची नाटककारास जाणीव राहिलेली नाही ! संभाजीची रसिकता येसूबाईच्या संमतीनेच राजरोसपणे प्रकटत आहे, एवढेच सांगून नाटककाराचे समाधान नाही तर त्याच्या औदार्याचा प्रभाव दाखविण्यासाठी तो म्हाताऱ्या बायांनाही गळ्यातील माळा वाटीत सुटला आहे, येथपर्यंत त्याने आपली कल्पनाशक्ती ताणली आहे ! समर्थनाच्या भरात इतकी अकलात्म वृत्ती गिरणगावी नाटककारांनीही दाखविली नसेल ! भाषेच्या बाबतीतही त्यांचा असाच तोल सुटला आहे. पहिल्या नाटकामध्ये उर्दू किंवा मराठमोळ्या शब्दांचा मार्मिक उपयोग करून ऐतिहासिक वातावरण निर्माण करण्यामध्ये त्यांना यश आले होते, परंतु या दुसऱ्या नाटकात उर्दू शब्दांचा वापर अतिरेकी ठरला आहे.

पात्रांच्या तोंडी जडजंबाल उर्दू शब्द वापरून त्यांचाच तोडून त्यांची भाषांतरे वदविण्याची कल्पना यापूर्वी कोणत्याच नाटकाकाराला सुचली नव्हती !

वैद्रे यांच्या 'संभाजी' चे तज्ज्ञपणाने परीक्षण करणाऱ्या शेजवलकरांनी कानेटकरांच्या नावाचा निर्देश न करताही, त्यांच्या 'रायगडा' ची खालीलप्रमाणे संभावना केली आहे.

> "अत्याधुनिक नाटककार मानसशास्त्राचा कापूस पिंजून संभाजीच्या अंतर्मनाचा ठाव घेऊ पाहात आहेत, ते तर शुद्ध कल्पनाजाल आहे. ऐतिहासिक शक्यता व सत्यता त्यांत कोठे उमटलेली दिसत नाही. नाटकातील खोटे काल्पनिक प्रवेश निर्माण करून त्यात तितक्याच काल्पनिक संवादांचा मालमसाला भरून ऐतिहासिक व्यक्ती समाजापुढे मांडणे गैर आहे, असे आम्हांस वाटते. यात बऱ्या व्यक्तींना अलौकिक गुण चिकटविण्यात येतात व वाईट (खल) माणसाची प्रमाणाबाहेर बदनामी करण्यात येते. नाटकापासून प्रेक्षक काय अपेक्षितात तो त्यांचा प्रश्न पण इतिहासाची ही अक्षम्य विकृती व हानी आहे असे आम्हांस वाटते."[८]

शेजवलकराचा हा अभिप्राय कानेकटकरांच्या दुसऱ्या ऐतिहासिक नाटकालाही तितक्याच यथार्थतेने लागू पडतो.

कानेटकरांसारख्या नाटककारांचे प्रायोगिक यश मोठे आहे. परंतु केवळ त्याच्यावरच समाधान मानून चालण्यासारखे नाही. टिपणीसयुगातील नाटकांचे प्रायोगिक यश काही दुर्लक्षिण्यासारखे नव्हते. परंतु ती नाटके आज कोठे आहेत ! सुदैवाने दोन-तीन नाटकांनंतरच आपल्या मर्यादांची जाण कानेटकरांना आलेली दिसते. तिसऱ्या नाटकामध्ये त्यांनी इतिहासकाराची भूमिका घेतली नव्हती ती या जाणिवेपोटी. तीन नाटकांनंतर त्यांनी ऐतिहासिक नाट्यलेखनाच्या विरामाची भाषा काढली ती उद्वेगापोटी. हा उद्वेग इतिहास व ऐतिहासिक ललितकृती यांच्याबद्दलच्या चुकीच्या कल्पनेमुळे त्यांच्या वाट्याला आला ! आपण नाटककार आहोत, इतिहासकार नव्हे, हे त्यांच्या लक्षात वेळीच आले ते बरे झाले ! आता नाटककाराच्या विशुद्ध भूमिकेतून त्यांनी ऐतिहासिक नाट्यलेखनाकडे वळले पाहिजे !

प्रायोगिक दृष्टया यशस्वी झालेल्या नाटकांचे उदंड अनुकरण होते, या आजपर्यंतच्या रिवाजास अनुसरून कानेटकरांच्या 'रायगड'चे पुष्कळ अनुकरण झाले. गिरणगावी नाटककारांनी ते केले हे साहजिकच होते. परंतु इतर अनेक होतकरू नाटककारांनाही त्यांचा कित्ता गिरविला आहे. सीमा साळवे यांच्या नाटकाकडे त्या दृष्टीने बोट दाखविता येईल. संताजी-धनाजीसंबंधावर आधारलेल्या दत्ता कदम

यांच्या 'सह्याद्रीचे सोने' या नाटकातही हे अनुकरण जाणवते. अर्थातच ही सारी नाटके स्थूल, बटबटीत अशी आहेत.

संभाजीच्या जीवनातील शोकनाट्य हेरण्याचा प्रयत्न, एक गडकऱ्यांचा अपवाद वगळता कलात्मक पातळीवर गेला नाही. गडकरी–युगानंतरच्या मराठी नाट्यवाङ्मयाची ही शोकांतिका मोठी विचारप्रवर्तक आहे !

संदर्भ व टीपा

१. "छत्रपति संभाजीविरुद्ध आण्णाजीपंत व सोयराबाई यांची कारस्थाने," **प्रबोधन** (नियतकालिक), वर्ष ४, अंक १२, मार्च १९२६;
"सोयराबाईचे विषप्राशन", **प्रबोधन**, जुलै १९२६.

२. "परमानंदकृत 'अनुपुराण' काव्याचे परीक्षण" **श्रीशिवछत्रपति**, मुंबई, १९६४, पृ. १३१–४४.

३. **तत्रैव**, पृ. १३७.

४. **नवभारत** (मासिक), वाई, मे १९६१.

५. **नवभारत**, वाई, मार्च, एप्रिल, मे १९६१ या तीन अंकांत टिकेकर व आवळसकर यांची बेंद्रे यांच्या ग्रंथावरची परीक्षणे प्रसिद्ध झालेली आहेत.

६. **नवभारत**, मार्च १९६१ पृ. ४१ वर टिकेकरांनी बेंद्रे यांच्या ग्रंथाबद्दल या शब्दांत आपला निष्कर्ष सादर केला आहे.

७. **परमानंदकाव्यम्**, संपादक गो. स. सरदेसाई, बडोदे १९५२ पृ. ९, १०, ६७.

८. "शिवाजी-संभाजी संबंध" उ. नि. पृ. १५१.

प्रकरण आठवे

भक्तिरसपर ऐतिहासिक नाटके

मराठ्यांच्या इतिहासात संतांचे वाङ्मय व कार्य यांना अनन्यसाधारण महत्त्व आहे. महाराष्ट्राची म्हणून जी एक पृथगात्म संस्कृती आहे, तिची जडण-घडण ह्या संतांच्या कर्तृत्वातून साकारलेली आहे. आणि म्हणूनच मराठीतील ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयाच्या अभिवृद्धीबरोबरच संतचरित्रांना नाट्यरूप देऊन, त्यांचे कार्य आणि कर्तृत्व जनतेला दाखवून समाजाचे उद्‌बोधन करावे या हेतूने मराठीत अनेक नाटके लिहिली गेली आहेत. पुराणसदृश बखरींवर आधारलेल्या नाटकांना जर ऐतिहासिक नाटके म्हणावयाचे तर पौराणिक पद्धतीने संतांची चरित्रे रेखाटणाऱ्या चरित्रात्मक साधनांचा उपयोग करून ही नाटके लिहिली गेल्यामुळे त्यांनाही 'ऐतिहासिक' ही संज्ञा देण्यास कसलाच प्रत्यवाय नसावा.

रंगभूमीवर पौराणिक नाटकांचे युग चालू असता ऐतिहासिक नाटकेही पौराणिक पद्धतीने पौराणिक नाटकमंडळ्या सादर करीत होती. मराठीतील पहिले भक्तिरसपर नाटक याच पद्धतीने लिहिले गेले आहे. 'नारायणरावाच्या वधाचा फार्स' लिहिणारे प्रसिद्ध नाटककार दत्तात्रय वासुदेव जोगळेकर यांनी लिहिलेले 'दामाजीपंतांचे नाटक' हे ते पहिले नाटक. १८७९ साली ते शिलायंत्रावर प्रसिद्ध करण्यात आले असून त्याची मोठ्या आकाराची ११६

पृष्ठे आहेत. म्हणजेच त्यांच्या ऐतिहासिक नाटकाप्रमाणे हेही मोठ्या आकाराचे नाटक आहे. नाटक अतिशय बाळबोध आहे, परंतु तत्कालीन रंगभूमीवर हटकून यशस्वी व्हावे, इतक्या कौशल्याने ते लिहिले असून त्या काळच्या चांगल्या नाटकांत त्याची गणना करावयास हवी. प्रवेश–अंक अशा बुकीश पद्धतीने हे नाटक लिहिले नसून सलग अशा एकूण तेरा प्रवेशांत दामाजीपंतांच्या बखरीतील घटनांना नाट्यरूप दिले आहे. (दामाजीपंतांची बखर नावाचे गद्य पुस्तक १८४८ साली प्रसिद्ध झाले आहे.) सारे तेराच्या तेरा प्रवेश चढत्या क्रमाने रंगतदार झाले आहेत. सुरुवातीच्या नटी-सूत्रधार व सूत्रधार-विदूषक यांच्या प्रवेशांत नावीन्य आहे. मंगळवेढ्यातील दुष्काळ, दामाजीपंताचे औदार्य, त्याचे पत्निप्रेम, त्याच्यावर आलेला आळ आणि बादशहाच्या दरबारी घडलेला चमत्कार इ० प्रसंग नाटककाराने रंगभूमीच्या माध्यमातून परिणामकारकतेने उभे केले आहेत. भाषा व प्रसंग यांत भरपूर विविधता व वैचित्र्य आहे. मुसलमानी पात्रांची मुसलमानी भाषा सोपी असून सहज समजणारी आहे. स्त्रियांच्या भाषेमध्ये स्त्रीसुलभ वैशिष्ट्ये असून लिहिताना ती सगळीकडे 'अॅ'कारी (माझॅं गोजिरवाणॅं) ठेवली आहे. मारवाडी, धेडगुजरी, उर्दू व ग्रामीण भाषाही ज्याच्या त्याच्या योग्यतेनुरूप आहे. पदे साक्या, दिंडी, अभंग अशी साधीच असून त्यांचाही चांगला उपयोग करून घेतला आहे. दामाजी व त्याची साध्वी पत्नी यांच्या चित्रणातून उदात्तता, मांगल्य व अद्‌भुतता यांचा प्रत्यय यावा अशी रचना आहे. मात्र दामाजीच्या भक्तिभावनेने पांडुरंगाने अद्‌भुत लीला दाखविली, एवढ्यापुरताच अद्‌भुततेचा भाग येथे आहे. तो सदैव भक्तिभावनेत दंग झाला आहे आणि उठल्यासुटल्या परमेश्वराची भक्ती करीत आहे, असा देखावा नाटककाराने उभा केला नाही. दामाजीच्या जीवनातील नाट्यमयतेचेच त्याला आकर्षण आहे.

जोगळेकरांनंतर याच विषयावर सीताराम बाबाजी गुर्जर यांनी लिहिलेले 'उदार दामोदर' (१८८०) हे नाटक प्रसिद्ध झाले. हे नाटक बुकीश पद्धतीचे म्हणजे रंगभूमीच्या माध्यमाचा फारसा विचार न करता केवळ पुस्तकी पद्धतीने लिहिले आहे. आशय तोच असला तरी नाट्यपूर्ण संवादांचा अभाव असल्याने जोगळेकरांच्या नाटकापुढे हे नाटक अगदी सामान्य वाटते. 'संवाद पुष्कळ लांबलचक झाल्याने कंटाळवाणे वाटतात व त्यामुळे नाटकातील पात्रांच्या तोंडची भाषा हे स्वतःचे रूप टाकून देऊन वर्तमानपत्रांतील निबंधरूपाची होत गेली आहे ! हा मोठा दोष म्हटला पाहिजे' अशी विविधज्ञानविस्ताराने या नाटकावर यथार्थ टीका केली आहे.[१] अतिरिक्त संवादांप्रमाणेच अतिरिक्त प्रसंगांचीही भरती करून गुर्जरांनी कथावस्तू अवास्तव फुगविली आहे. दामाजीपंतांचा द्वेष करणाऱ्या

मुजुमदाराच्या उपकथानकाला त्यामुळे फाजील वाव मिळाला आहे. ह्या लांबलचक लिहिण्याच्या दोषाचे एक उदारण म्हणून विविधज्ञानविस्ताराने म्हटले आहे :

> "पृ. १८९ येथे मुजुमदाराने स्त्रीजातीची विनाकारण लांबलचक निंदा केली आहे; तिचा नाटककथेशी काय संबंध हेच मुळी कळत नाही; एवढेच नव्हे, तर शेक्सपियरच्या सिंबेलाईन (तारा) नाटकातील पोस्थ्यूमस (हंबीरराव) या पात्राचे भाषण उतरून घेण्याकरिताच कवीने हा मुद्दाम प्रयत्न केला असावा असेही वाटल्यावाचून राहावत नाही. मृच्छकटिक नाटकात शर्विलकाच्या तोंडी स्त्रीजातीची निंदा आली आहे, तथापि स्त्रीजातीस 'प्रजोत्पत्तीचा मार्ग' म्हणणे हे शेक्सपियरच्या कृतीशिवाय अन्यत्र कोठे आमच्या पाहण्यात नाही. मुजुमदाराची स्त्री इतरत्र चांगली असावीशी वाटते, तथापि आमच्या कवींनी तिला पुरी निर्लज्ज करून सोडली आहे. ही स्त्री हात झिटकारून तोंड एकीकडे करते व नवऱ्याला 'नका माझा घेऊ मुका, व्हा पलीकडे' म्हणूनही म्हणते."[२]

रंगभूमीच्या जाणिवेतून लिहिलेल्या कसबी नाटककाराचे नाटक व नवशिक्षिताचे रंगभूमीच्या जाणिवेच्या अभावातून निर्माण झालेले नाटक, किंवा पारंपारिक पौराणिक पद्धतीचे नाटक व आंग्लशिक्षितांचे बुकीश नाटक यांतला फरक ही दोन्ही नाटके जवळ ठेवल्याने चांगल्या रीतीने लक्षात येतो.

शिवाजीविषयक किंवा स्वातंत्र्याचा संदेश देणाऱ्या नाटकांवर बंदी येऊ लागल्यानंतर मराठी रंगभूमीवर १९०१ पासून १९१७ च्या काळात संतचरित्रपर नाटकांचा काही काळ सुकाळ झाला. शाहूनगरवासी नाटक मंडळी वास्तविक गद्य नाटके करण्याचे व्रत घेतलेली, परंतु संतचरित्रपर नाटके रंगभूमीवर आणून तिने आपले व्रत मोडले. शाहूनगरवासीसाठी संतचरित्रपर हुकमी नाटके लिहिली वासुदेव रंगनाथ शिरवळकर यांनी. त्यांचे 'तुकाराम' नाटक १९०१ साली प्रसिद्ध झाले आणि ते तात्काळ लोकप्रिय झाले. त्यानंतर त्यांची 'श्री एकनाथ' (१९०३) व 'नामदेव' (१९०४) ही नाटके प्रसिद्ध झाली. शिरवळकरांच्या नाटकांच्या लोकप्रियतेमुळे लक्ष्मण नारायण जोशी यांचे 'श्रीसमर्थ रामदास' (१९०३) व विनायक त्रिंबक मोडक यांचे 'श्रीज्ञानेश्वरमहाराज (१९०४), ही नाटके शाहूनगरवासीसाठी लिहिली गेली व तीही शिरवळकरांप्रमाणेच रंगभूमीवर यशस्वी ठरली.

शाहूनगरवासीने रंगभूमीवर आणलेली ही सर्व नाटके मुख्यत्वेकरून महिपतीच्या भक्तिलीलामृत, संतलीलामृत व भक्तविजय या ग्रंथांतील संतचरित्रांवर आधारलेली आहेत. तसेच तुकाराम व रामदास यांच्याबद्दलच्या मराठी बखरींतील

पृष्ठे आहेत. म्हणजेच त्यांच्या ऐतिहासिक नाटकाप्रमाणे हेही मोठ्या आकाराचे नाटक आहे. नाटक अतिशय बाळबोध आहे, परंतु तत्कालीन रंगभूमीवर हटकून यशस्वी व्हावे, इतक्या कौशल्याने ते लिहिले असून त्या काळच्या चांगल्या नाटकांत त्याची गणना करावयास हवी. प्रवेश–अंक अशा बुकीश पद्धतीने हे नाटक लिहिले नसून सलग अशा एकूण तेरा प्रवेशांत दामाजीपंतांच्या बखरीतील घटनांना नाट्यरूप दिले आहे. (दामाजीपंतांची बखर नावाचे गद्य पुस्तक १८४८ साली प्रसिद्ध झाले आहे.) सारे तेराच्या तेरा प्रवेश चढत्या क्रमाने रंगतदार झाले आहेत. सुरुवातीच्या नटी-सूत्रधार व सूत्रधार-विदूषक यांच्या प्रवेशांत नावीन्य आहे. मंगळवेढ्यातील दुष्काळ, दामाजीपंताचे औदार्य, त्याचे पत्निप्रेम, त्याच्यावर आलेला आळ आणि बादशहाच्या दरबारी घडलेला चमत्कार इ० प्रसंग नाटककाराने रंगभूमीच्या माध्यमातून परिणामकारकतेने उभे केले आहेत. भाषा व प्रसंग यांत भरपूर विविधता व वैचित्र्य आहे. मुसलमानी पात्रांची मुसलमानी भाषा सोपी असून सहज समजणारी आहे. स्त्रियांच्या भाषेमध्ये स्त्रीसुलभ वैशिष्ट्ये असून लिहिताना ती सगळीकडे 'ॲ'कारी (माझॅं गोजिरवाणॅं) ठेवली आहे. मारवाडी, धेडगुजरी, उर्दू व ग्रामीण भाषाही ज्याच्या त्याच्या योग्यतेनुरूप आहे. पदे साक्या, दिंडी, अभंग अशी साधीच असून त्यांचाही चांगला उपयोग करून घेतला आहे. दामाजी व त्याची साध्वी पत्नी यांच्या चित्रणातून उदात्तता, मांगल्य व अद्‌भुतता यांचा प्रत्यय यावा अशी रचना आहे. मात्र दामाजीच्या भक्तिभावतेने पांडुरंगाने अद्‌भुत लीला दाखविली, एवढ्यापुरताच अद्‌भुततेचा भाग येथे आहे. तो सदैव भक्तिभावनेत दंग झाला आहे आणि उठल्यासुटल्या परमेश्वराची भक्ती करीत आहे, असा देखावा नाटककाराने उभा केला नाही. दामाजीच्या जीवनातील नाट्यमयतेचेच त्याला आकर्षण आहे.

जोगळेकरांनंतर याच विषयावर सीताराम बाबाजी गुर्जर यांनी लिहिलेले 'उदार दामोदर' (१८८०) हे नाटक प्रसिद्ध झाले. हे नाटक बुकीश पद्धतीचे म्हणजे रंगभूमीच्या माध्यमाचा फारसा विचार न करता केवळ पुस्तकी पद्धतीने लिहिले आहे. आशय तोच असला तरी नाट्यपूर्ण संवादांचा अभाव असल्याने जोगळेकरांच्या नाटकापुढे हे नाटक अगदी सामान्य वाटते. 'संवाद पुष्कळ लांबलचक झाल्याने कंटाळवाणे वाटतात व त्यामुळे नाटकातील पात्रांच्या तोंडची भाषा हे स्वतःचे रूप टाकून देऊन वर्तमानपत्रांतील निबंधरूपाची होत गेली आहे ! हा मोठा दोष म्हटला पाहिजे' अशी विविधज्ञानविस्ताराने या नाटकावर यथार्थ टीका केली आहे.[1] अतिरिक्त संवादांप्रमाणेच अतिरिक्त प्रसंगांचीही भरती करून गुर्जरांनी कथावस्तू अवास्तव फुगविली आहे. दामाजीपंतांचा द्वेष करणाऱ्या

मुजुमदाराच्या उपकथानकाला त्यामुळे फाजील वाव मिळाला आहे. ह्या लांबलचक लिहिण्याच्या दोषाचे एक उदारण म्हणून विविधज्ञानविस्ताराने म्हटले आहे :

"पृ. १८९ येथे मुजुमदाराने स्त्रीजातीची विनाकारण लांबलचक निंदा केली आहे; तिचा नाटककथेशी काय संबंध हेच मुळी कळत नाही; एवढेच नव्हे, तर शेक्सपियरच्या सिंबेलाईन (तारा) नाटकातील पोस्थ्यूमस (हंबीरराव) या पात्राचे भाषण उतरून घेण्याकरिताच कवीने हा मुद्दाम प्रयत्न केला असावा असेही वाटल्यावाचून राहावत नाही. मृच्छकटिक नाटकात शर्विलकाच्या तोंडी स्त्रीजातीची निंदा आली आहे, तथापि स्त्रीजातीस 'प्रजोत्पत्तीचा मार्ग' म्हणणे हे शेक्सपियरच्या कृतीशिवाय अन्यत्र कोठे आमच्या पाहण्यात नाही. मुजुमदाराची स्त्री इतरत्र चांगली असावीशी वाटते, तथापि आमच्या कवींनी तिला पुरी निर्लज्ज करून सोडली आहे. ही स्त्री हात झिटकारून तोंड एकीकडे करते व नवऱ्याला 'नका माझा घेऊ मुका, व्हा पलीकडे' म्हणूनही म्हणते."[२]

रंगभूमीच्या जाणिवेतून लिहिलेल्या कसबी नाटककाराचे नाटक व नवशिक्षिताचे रंगभूमीच्या जाणिवेच्या अभावातून निर्माण झालेले नाटक, किंवा पारंपारिक पौराणिक पद्धतीचे नाटक व आंग्लशिक्षितांचे बुकीश नाटक यांतला फरक ही दोन्ही नाटके जवळ ठेवल्याने चांगल्या रीतीने लक्षात येतो.

शिवाजीविषयक किंवा स्वातंत्र्याचा संदेश देणाऱ्या नाटकांवर बंदी येऊ लागल्यानंतर मराठी रंगभूमीवर १९०१ पासून १९१७ च्या काळात संतचरित्रपर नाटकांचा काही काळ सुकाळ झाला. शाहूनगरवासी नाटक मंडळी वास्तविक गद्य नाटके करण्याचे व्रत घेतलेली, परंतु संतचरित्रपर नाटके रंगभूमीवर आणून तिने आपले व्रत मोडले. शाहूनगरवासीसाठी संतचरित्रपर हुकमी नाटके लिहिली वासुदेव रंगनाथ शिरवळकर यांनी. त्यांचे 'तुकाराम' नाटक १९०१ साली प्रसिद्ध झाले आणि ते तात्काळ लोकप्रिय झाले. त्यानंतर त्यांची 'श्री एकनाथ' (१९०३) व 'नामदेव' (१९०४) ही नाटके प्रसिद्ध झाली. शिरवळकरांच्या नाटकांच्या लोकप्रियतेमुळे लक्ष्मण नारायण जोशी यांचे 'श्रीसमर्थ रामदास' (१९०३) व विनायक त्रिंबक मोडक यांचे 'श्रीज्ञानेश्वरमहाराज (१९०४), ही नाटके शाहूनगरवासीसाठी लिहिली गेली व तीही शिरवळकरांप्रमाणेच रंगभूमीवर यशस्वी ठरली.

शाहूनगरवासीने रंगभूमीवर आणलेली ही सर्व नाटके मुख्यत्वेकरून महिपतीच्या भक्तिलीलामृत, संतलीलामृत व भक्तविजय या ग्रंथांतील संतचरित्रांवर आधारलेली आहेत. तसेच तुकाराम व रामदास यांच्याबद्दलच्या मराठी बखरींतील

हकीकतींचा उपयोगही या नाटकांमध्ये करून घेण्यात आला आहे. संतांच्या जीवनातील अद्‌भुत प्रसंगांची मांडणी करून त्यांच्याबद्दल जनतेत असलेल्या श्रद्धा व भक्तिभाव यांना खतपाणी घालण्याचे कार्य या नाटकांनी केले आहे. संतांबद्दच्या साऱ्या दंतकथांना प्रौढ व नाट्यमय भाषेत दृश्यरूप करण्याचे धोरण स्वीकारून शाहूनगरवासीच्या परंपरेला साजेशा रीतीने ही नाटके लिहिलेली आहेत. यापूर्वीच्या ऐतिहासिक नाटकांमुळे जोरदार व आवेशपूर्व भाषणबाजीची सवय लागलेल्या या नाटकमंडळीसाठी संतचरित्रपर नाटके लिहिताना आघातपूर्ण शब्दांची योजना करण्यात आली नसली तरी संवादात पल्लेदारपणा त्यांनी भरपूर ठेविला आहे. 'केसरी'ने लिहिल्याप्रमाणे, 'ऐतिहासिक किंवा काल्पनिक कथानक घेऊन त्यावर नाटक लिहिण्यापेक्षा साधूंच्या भक्तिरसपूर्ण व प्रेमळ चरित्रास उत्कृष्ट नाटकरूप देणे फारच कठीण किंबहुना दुरापास्त असून त्यांची शांती, भक्ती, प्रेमळपणा व वैराग्य यांचा हुबेहूब ठसा पुस्तकात किंवा रंगभूमीवर उत्कृष्ट रीतीने वठविणे तितकेच दुर्घट आहे.'[3] परंतु या कामी या नाटककारांना यश आले आहे. त्यांनी संतचरित्रांतील महत्त्वाच्या घटनांना नाट्यरूप दिले आहे, आणि त्यांनी त्याचबरोबर कित्येक गौण व काल्पनिक पात्रे व प्रसंग निर्माण करून त्यांच्याद्वारे नाट्यमयता साधली आहे, या नाटकांच्या यशस्वितेचे दुसरे महत्त्वाचे कारण म्हणजे या नाटककारांनी संतवाङ्मयाचे कसोशीने परिशीलन करून त्यांच्या अभंगांचा त्यांनी केलेला वापर. संगीतप्रधान नाटकांतील काही विशिष्ट पद्धतीच्या गायनापेक्षा संतवाङ्मयातील अभंगांच्या चालींमध्ये एक प्रकारची अवीट गोडी होती. हे अभंग रंगभूमीवर गायिले जाऊ लागले त्या वेळी त्यांच्याबद्दलच्या आत्मीयतेमुळे आणि त्यांतील काव्यमयतेमुळे त्यांनी लोकांची मने तात्काळ आकर्षित करून घेतली.

शाहू नगरवासी नाटक मंडळीच्या 'तुकाराम' आणि 'रामदास' या नाटकांतून येणारे शिवाजी महाराजांचे उपकथानकही, ऐतिहासिक नाटकांतील शिवाजीवर बंदी आल्याने, लोकांच्या भावना उचंबळविण्यास उपयोगी पडत होते. मात्र या नाटकातला शिवाजी हा स्वातंत्र्योपासक व स्वराज्यप्रेरक नसून वैराग्याची ओढ लागलेला असा कटाक्षाने दाखविण्यात आलेला आहे, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे ! भक्तिरसपर वातावरण, शिवाजी-सईबाई यांचे प्रेमप्रसंग दाखवून रंगभूमीवरची एकसूरी दृश्ये टाळण्याची योजकताही त्यांनी दाखविली आहे.

अशी नाटके पहावयास येणारा समाज भाविक दृष्टीचा असल्यामुळे या नाटकांतून त्याचेच भांडवल करण्यात येते, याबद्दल 'मराठी रंगभूमी' चे कर्ते अप्पाजी विष्णू कुलकर्णी यांनी नापसंती व्यक्त केली आहे. इतकेच नव्हे तर, 'श्री तुकारामासारख्या साधुसंतांची चरित्रे नाटकांचा विषय करण्यासच अयोग्य

आहेत' असे प्रतिपादिले आहे. संतांसारख्या सत्पुरुषांची पात्रे रंगभूमीवर आणल्याने त्यांच्याबद्दलचा आदरभाव कमी होतो, त्यांची वचने व कृती यांमध्ये उदात्तरस असल्याने सामान्य जनतेला त्यांचे आकलन होणार नाही, म्हणून अशी नाटके लिहिली जाऊ नयेत, तसेच शांत-रसात्मक नाटके रंगभूमीवर आणणे नाट्यशास्त्राच्याही नियमाविरुद्ध आहे, असे त्यांना वाटते[४]. आप्पाजी विष्णू कुलकर्णी यांचे सारे आक्षेप महत्त्वाचे असले तरी या नाटकांनी मराठी रंगभूमी गाजविली आहे, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे.

भक्तिरसपर नाटके गाजताहेत असे पाहून त्यांचे तावडतोब अनुकरण होऊ लागले. केवळ भक्तिरसपर नाटकांनीच सारा महाराष्ट्र हालवून सोडणाऱ्या राजापूरकर संगीत मंडळीचा जन्म 'शाहू'च्या अनुकरणातूनच झाला. बाबाजी दौलतराव राणे हे राजापूरकर नाटक मंडळीचे मालक. त्यांनी शाहूनगरवासीसाठी 'समर्थ रामदास' लिहिणाऱ्या ल. ना. जोशी यांच्याकडून १९०४ मध्ये 'सं. दामाजी' हे नाटक लिहवून घेऊन रंगभूमीवर आणले. परंतु ते शाहूनगरवासीच्या लेखकाने लिहिल्यामुळे सर्वसामान्य जनतेपुढे नाटके करणाऱ्या राजापूरकर मंडळींच्या हाती प्रभावी ठरू शकले नाही. राणे यांनी वासुदेव नीलकंठ आगटे यांजकडून 'संगीत दामाजी' नाटक पुन्हा लिहून घेतले. हे नाटक गुर्जरांच्या 'उदार दामोदर'वरून लिहिण्यात आले आहे; परंतु चटकदार संवाद, आटोपशीर मांडणी व आकर्षक देखाव्यांची जोड यांमुळे हे नाटक कमालीचे परिणामकारक ठरले. या नाटकापासून राणे यांचा जसा उत्कर्ष सुरू झाला, तसेच संतचरित्रात्मक नाटकांनाही एक नवे वळण लागले.

बाबाजीराव राणे हे स्वतः रंगभूमीवर वावरणारे एक कसबी नट होते. मुंबई-पुण्यासारख्या मोठ्या शहरांपेक्षा खेडोपाडी नाटके करणाऱ्या व्यावसायिक नाटकमंडळ्यांतून ते वावरले होते. जोश्यांचा 'दामाजी' आपल्या रंगभूमीवर चालत नाही, हे लक्षात आल्यानंतर, त्यांनी सर्वसामान्य प्रेक्षकांची अभिरुची लक्षात घेऊन, त्यांना आवडेल अशा पद्धतीचे नाटक आगटे यांजकडून लिहवून घेतले होते. त्या नाटकाने बरोबर बाजी मारली, हे लक्षात आल्यानंतर त्यांनी शंकर विनायक वढावकर व दत्तात्रय विष्णू तिनईकर या नाटककारांस स्वतःच्या पदरी पगारी ठेऊन त्यांजकडून 'सं. पुंडलिक' व 'सं. तुकाराम' ही नाटके लिहून घेतली आणि या तिन्ही नाटकांचे साऱ्या महाराष्ट्रभर त्यांनी अक्षरशः शेकडो प्रयोग केले. आगटे, वढावकर व तिनईकर यांनी लिहिलेली नाटके कालांतराने राण्यांच्या नावाने ओळखिली जाऊ लागली, कारण भक्तिरसपर नाटके व राणे

यांचे नाते दृढ होऊन गेले. 'तुकाराम'चा प्रयोग करतानाच राणे यांना १९१२ मध्ये रंगभूमीवर मृत्यू आल्याने त्यांच्या नावाचा सगळीकडे फार बोलबाला होऊन गेला. त्यानंतरच्या या नाटकांच्या आवृत्त्या राणे यांच्या नावाने प्रसिद्ध होऊ लागल्या. अर्थातच ही नाटके जरी इतरांनी लिहिली असली तरी त्यांना प्रयोगक्षम रूप देण्यामध्ये राणे यांचाही मोठा वाटा होता. वढावकर यांचे १९०५ साली लिहिलेले 'बालभागवत श्रीनामदेव' व १९११ साली 'राजापूरकर' साठी तिनईकर यांच्या साहाय्याने लिहिलेले 'तुकाराम' यांतील किंवा रामराव बाळकृष्ण कीर्तिकर यांचे १९०४ साली लिहिलेले 'सं. श्रीपुंडलिक' व राजापूरकर नाटक मंडळीसाठी १९०७ साली वढावकर-तिनईकर यांनी लिहिलेले 'सं. पुंडलिक' यांतील भिन्नता तात्काळ लक्षात येण्यासारखी आहे. 'नामदेव' व 'श्रीपुंडलिक' यांत शिरवळकरांचे अनुकरण आहे, तर 'तुकाराम' व 'पुंडलिक' मोठी आकर्षक व आटोपशीर आहेत. शाहूनगरवासीसाठी लिहिलेली नाटके आकाराने मोठी, दीर्घ व पल्लेदार संवादांनी युक्त होती. ती यशस्वी होण्यामध्ये शाहूनगरवासी नाटक मंडळीतील प्रख्यात नटांच्या अभिनयाचा मोठा भाग होता. राजापूरकर नाटक मंडळीसाठी चटपटीत, गतिमान अशा छोट्या-छोट्या प्रसंगांतून अद्‌भुत आणि चमत्कृतिजन्य प्रसंगांची मालिका उभी करून त्यांतल्या नाट्यमयतेने भारून टाकण्याचे एक नवेच तंत्र राणे यांनी अंगिकारले.

या तिन्ही नाटकांमुळे राजापूरकर नाटकमंडळीला इतके महत्त्व प्राप्त झाले की, 'नाटक धंद्याच्या दृष्टीने पाहता रा. राणे यांच्या राजापूरकर नाटक मंडळीला वरचढ करणारी, इतकेच काय परंतु तिचा हात धरण्याइतपत योग्यतेची एकही कंपनी नाही. पारशी व गुजराथी नाटक मंडळ्यांच्यापुढे आम्हांला तोंड दाखवावयाला जर कोठे जागा असेल तर श्री. राणे यांची राजापूरकर नाटक मंडळी होय' अशी परिस्थिती निर्माण झाली. 'रंगभूमी'च्या अंकात या वस्तुस्थितीची जाणीव देताना 'भारत नाट्यसेवक' नावाच्या टोपणनामधारी व्यक्तीने लिहिले आहे की,

'कला या दृष्टीने पाहता या मंडळीमध्ये उत्तम उत्तम गवय्ये नाहीत, नामांकित वजवय्ये नाहीत, गॅरिक नाहीत, नाट्यकलेच्या गळ्यातील सौभाग्यालंकार नाहीत ही गोष्ट खरी आहे; तरी त्यांचे नाटक पाहून परत जाणाऱ्या लोकांच्या तोंडून 'छे बोवा ! एवढ्याने नाही तृप्ती झाली. पुन्हा एकदा खेळ पाहिला पाहिजे' असे उद्गार निघतात ही गोष्ट कबूल केली पाहिजे......राजापूरकर मंडळीचे एका मुक्कामात एका नाटकाचे लागोपाठ १०० प्रयोग प्रेक्षकांना सहज पचले जातात आणि इकडे गंधर्वादिकांचे नव्या देखाव्यांच्या, नव्या पोषाखांच्या,

नव्या नाटककाराच्या, नव्या नाटकाचे अवघे १० प्रयोगच प्रेक्षकांना अजीर्ण करतात ! ही गोष्ट येथे विसरता येत नाही.'[६]

'साधुसंतांची चरित्रे कलेच्या दृष्टीने नाटकास कितपत योग्य आहेत, याचा नाटकमंडळ्यांनी विचार केल्यास बरे होईल, त्यात शांतरसाचे प्राबल्य असल्याने ती नाटकांचा विषय करण्यास अयोग्य होत,' असे आप्पाजी विष्णू कुलकर्णी यांनी 'मराठी रंगभूमी' मध्ये कितीही सांगितले आणि त्यांनी संस्कृत नाट्यशास्त्र व साहित्यशास्त्र यांचे आधार देऊन हा मुद्दा नाटक मंडळ्यांच्या संमेलनात पुन्हापुन्हा मांडला, तरी राजापूरकर नाटक मंडळीच्या नाटकांनी कुलकर्ण्यांच्या विधानातील फोलपणाच सिद्ध केला आहे![७] 'रंगभूमी' मासिकानेही १९०७ सालच्या ऑगस्टच्या अंकात राजापूरकरांच्या 'संगीत दामाजी' या नाटकाची रचना, देखाव्याचा प्रथम मुख्य उद्देश मनात धरून नंतर झाली असल्याचे म्हटले होते.[८] पारशी-गुजराती नाटकमंडळ्यांचे हे अनुकरण व्यावसायिक दृष्टीने येथे कमालीचे यशस्वी ठरल्याचे दिसून येते, असे म्हटले पाहिजे.

भक्तिरसपर नाटके ही केवळ अद्‌भुतरम्य अशा नजरबंदीच्या देखाव्यामुळे (Trick scenes) यशस्वी झाली असे नसून त्यांमध्ये नाट्यदृष्ट्या इतरही काही वैशिष्ट्ये होती. संघर्षासाठी, संतांचा होणारा छळ व कठोर दिव्यांतून पार पडणारे त्यांचे साधुत्व यांजबरोबर सनातनी कर्मठपणा व संतांचे माणुसकीबद्दलचे प्रेम यांतले द्वंद्व या नाटकांनी प्रभावी रीत्या रंगविण्याकडे लक्ष दिले होते. सुष्ट-दुष्ट पात्रांची नाट्यपूर्ण चित्रे उभी करून सामान्य प्रेक्षकांची मने आंदोलित करण्याचे तंत्र हेच त्यांच्या यशस्वितेचे प्रमुख कारण होते.

'राजापूरकर नाटक मंडळी'च्या या यशामुळे हरी नारायण आपटे व न. चिं. केळकर यांसारख्या साहित्यिकांनाही भक्तिरसपर नाटके लिहिण्याचा मोह होऊन त्यामुळे मराठी साहित्यात महत्त्वाची भर पडली आहे, हेही नजरेआड करून चालणार नाही.

हरी नारायण आपटे यांनी 'सं. संत सखूबाई' व 'सती पिंगला' ही दोन भक्तिरसपर नाटके लिहिली आहेत. त्यांतील दुसरे नाटक 'शिवलीलामृता'तील पौराणिक कथेवर आधारलेले आणि पहिले नाटक महीपतीच्या 'संतलीलामृता'तील कथेवर आधारलेले आहे. दोन्ही नाटके 'दैवी चमत्कार' युक्त असल्याने एकाच प्रकृतीची आहेत. पहिले 'ऐतिहासिक' व दुसरे 'पौराणिक' आहे असे जरी मानण्यात आले असले, तरी हा फरक कसा निरर्थक आहे, हे या दोन्ही नाटकांवरून लक्षात येण्यासारखे आहे.

'संत सखूबाई' हे नाटक हरिभाऊंनी 'करमणुकीच्या' १९११ च्या 'वसंत अंका'करिता लिहिले होते. तेव्हा ते निव्वळ गद्य असून 'श्राव्य' म्हणूनच प्रसिद्ध केलेले होते. 'नाट्यकलाप्रवर्तक संगीत मंडळी'च्या आग्रहाखातर त्यांनी दृश्यरूप देण्यासाठी ते पुन्हा लिहून काढले. त्याला संगीतरूप देण्यासाठी त्यांनी कृष्णाजीपंत महेश्वरकर नावाच्या गृहस्थांकडून पदेही लिहून घेतली. महिपतीच्या कथेला नाट्यरूप देण्यासाठी हरिभाऊंनी केलेल्या बदलामुळे कथानकाचा परिपोष झाला असल्याची कबुली रंगभूमीने दिली आहे[९]. परंतु त्यामुळेच ते निखळ भक्तिपर न राहता सासुरवासाचे मासले दाखविणारे झाले आहे, हेही खरेच आहे. नाट्यरचनेच्या दृष्टीने ही कृती राजापूरकरांपेक्षा शाहूनगरवासियांच्या परंपरेला जवळची आहे. जरुरीपेक्षा अधिक प्रसंग व पात्रे यांच्या योजनेमुळे आणि कादंबरी-लेखनपद्धतीच्या पसरट भाषाशैलीमुळे नाटक अकारण फुगले असले तरी हरिभाऊंच्या सामाजिक कादंबऱ्यांतील स्त्रीसुलभ जिव्हाळा या नाटकात फार चांगल्या रीतीने उतरला आहे. 'महाराष्ट्रातील ब्राह्मण समाजामधील स्त्रीवर्गाचे विचार वर्णन करण्याची अगर निरनिराळ्या कल्पित स्त्रीपात्रांच्या तोंडून ते त्यांच्याच भाषेत वदविण्याची त्यांची करामत तर केवळ अपूर्व होय. विशेषतः स्त्रियांची भाषणे वाचली म्हणजे ती एखाद्या प्रत्यक्ष घडलेल्या प्रसंगी 'शॉर्ट हँड'ने उतरून घेतली असावी, असा भास होतो, इतकी ती स्वाभाविक असल्याचे' श्रेय त्यांना देण्यात आले आहे[१०]. नाटकाच्या अर्ध्याअधिक भागात सखूचा छळ अंतःकरण पिळवटून टाकणारा असून विठ्ठल तिच्या रूपाने वावरू लागतो, त्या वेळी तिचा छळ करणाऱ्यांची होणारी फजिती वाचणाऱ्याच्या अंतःकरणाला गुदगुल्या करते. मात्र हरिभाऊंसारख्या सदभिरुचिसंपन्न लेखकाने सखूरूपी विठ्ठलाचा शृंगार लिहिताना इष्ट ते तारतम्य बाळगिलेले दिसत नाही. 'आपल्याला स्त्रीरूप घेण्याची दुर्मिळ संधी मिळाली आहे, तेव्हा स्त्रीजन्मातील सर्व मौजा आता करून घ्याव्या असे विठोबाला झाल्यासारखे दिसते' आणि त्यामुळे 'एखाद्या तमोगुणी सुधारकाने मुद्दाम भक्तिपंथाची टवाळी करण्यासाठी (हा भाग) लिहिला असावा, असे 'रंगभूमी'तील टीकाकाराप्रमाणे कोणासही वाटणे शक्य आहे[११]. परंतु नाट्यदृष्ट्या कमालीचा रंगतदार असा हा प्रसंग निःसंकोचपणे लिहिण्यात हरिभाऊंमधल्या कलावंताचे मोठेपणच दिसते असे म्हटले पाहिजे.

हरिभाऊंच्या तुलनेने न. चिं. केळकरांचे 'संत भानुदास' हे नाटक राजापूरकर नाटक मंडळीसाठी लिहिलेले असले तरी प्रकृतीने अत्यंत सौम्य आहे. केळकरांच्या प्रकृतीनुसार संघर्ष पराकोटीला न नेता त्यांनी सौम्यपणाने भानुदासांना झालेला छळ वर्णिला आहे. हा छळ करणारी पात्रे येथेही खऱ्या

अर्थाने ' खल ' नाहीत. विनोदही माफक असून मार्मिक असला, तरी हरिभाऊंनी प्रसंगनिष्ठ विनोदाने जी बहार उडविली आहे, तिचा अभाव असल्याने नाटक वाङ्मयीन दृष्ट्या किती जरी चांगले असले तरी परिणामकारक संघर्षाच्या अभावी प्रायोगिक दृष्ट्या, कमकुवत झाले आहे.

१९१७ नंतरच्या काळात ऐतिहासिक नाटके मोकळेपणाने रंगभूमीवर वावरू लागल्याने संतचरित्रपर नाट्यवाङ्मय काही काळ मागे पडले. १९२७ साली लिहिलेले स्वातंत्र्यवीर सावरकरांचे ' सं. उःशाप ' हे नाटक केवळ अपवादात्मक होय. संत चोखोबाच्या काळाचे चित्र त्यामध्ये आढळले तरी सावरकरांच्या सामाजिक समतेचे तत्त्वज्ञान मुख्यत्वेकरून प्रभावी रीतीने येथे व्यक्त झाले आहे.

हरिभाऊनंतरच्या काळात होतकरू लेखकांनी हौसेपोटी लिहिलेली काही भक्तिरसपर नाटके उपलब्ध आहेत; परंतु ती अगदीच किरकोळ आहेत[१२].

मराठी रंगभूमीवरील संगीत नाटकांचे वैभव ओसरू लागल्यानंतरच्या काळात भक्तिरसपर नाटकांकडे नाटकमंडळ्या बदल म्हणून वळलेल्या दिसतात. रंगभूमीवरील प्रख्यात अभिनेते व संगीतकार गो. स. टेंबे यांनी १९२८ साली ' सं. तुलसीदास ' लिहून रंगभूमीचे पुन्हा एकदा अशा विषयाकडे लक्ष वेधले. टिपणीसयुगात नटांचे जे नाटककार झाले, त्यांमध्ये गोविंदराव टेंबे यांचा उल्लेख विशेषत्वाने करावा लागेल. टेंबे हे संगीततज्ज्ञ असल्याने त्यांनी संगीताला उठाव मिळण्याच्या दृष्टीने नाट्यलेखन केले आहे. तुलसीदासाने लिहिलेल्या रामायणाची पूर्तता त्याच्या पत्नीच्या आत्मयज्ञाने झाली, या कल्पनेवर नाटक लिहिण्याची मनीषा राम गणेश गडकरी यांनी टेंबे यांचेजवळ बोलून दाखविली होती आणि तीन सूत्रमय वाक्यांत या नाटकाची कल्पना टेंबे यांना दिली होती.[१२] गडकऱ्यांच्या कल्पनेचा स्वीकार केल्यामुळे नाटकही गडकरीपद्धतीनेच लिहिण्याचा टेंबे यांनी प्रयत्न केला आहे, परंतु खांडेकरांनी म्हटल्याप्रमाणे, ' गडकऱ्यांच्या स्वैर कल्पनाशक्तीला आणि उत्कट भावनासामर्थ्याला अस्वाभाविक गोष्टीही काव्यात्म करून सांगता येत असत. टेंब्यांच्या ठिकाणी ती उद्दाम कल्पकता आणि उदात्त भावनोत्कटता नसल्यामुळे, या नाटकाचा सांगाडा जरी गडकरी-पद्धतीचा असला, तरी गडकऱ्यांच्या नाटकात आढळणारी रसाची कारंजी येथे कोठेही दिसत नाहीत. "[१३]

गडकऱ्यांची मूळ कल्पना ही तुलसीदासाच्या जीवनातील वास्तवपूर्ण घटनांचा किंवा त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा ठाव घेणारी नसून ती अद्‌भुतरम्य अशा आख्यायिकेवर अवलंबून असल्याने त्यावर आधारलेली टेंबे यांची कृती अत्यंत कृत्रिम निपजणे अपरिहार्य होते. परंतु टेंबे यांचे खरे लक्ष या नाटकातील संविधान-

कापेक्षा तुलसीदासाची पदे आणि त्यानिमित्ताने नव्या चालीची गीते रंगभूमीवर आणण्याकडे आहे. टेंबे यांच्या या दृष्टिकोणामुळे तत्कालीन नाटकमंडळ्यांचे लक्ष मराठी संतवाङ्मयाखेरीज भक्तिरसपर अशा इतर भाषांतील संतांच्या पदांकडे आणि कथानकांकडे वळलेले दिसते.

खाडिलकरांनी ' मानापमान ' लिहून गद्य नाटकाकडून संगीत नाटकाकडे आपला मोहरा वळविला, ही घटना मराठी रंगभूमीच्या दृष्टीने अत्यंत क्रांतिकारक ठरली. वझेबुवा, पलुस्करबुवा, भास्करबुवा यांसारख्या अभिजात संगीताच्या पुरस्कर्त्यांची जोड नाट्यसंगीताला प्राप्त झाल्यामुळे आणि बालगंधर्व, केशवराव भोसले, मास्टर दीनानाथ, गोविंदराव टेंबे यांच्यासारख्या अद्वितीय गायकनटांनी ही पदे गायिल्यामुळे मराठी नाट्यसंगीताला जी एक परंपरा प्राप्त झाली होती, ती १९२८ च्या सुमारास भक्तिरसपर नाटकांकडे वळलेली दिसते.

' तुलसीदास ' लिहून टेंबे यांनी संगीतप्रधान नाटकमंडळ्यांचे संतवाङ्मयाकडे लक्ष वेधले आणि त्यानंतर मराठी रंगभूमीवर आलेल्या, ' साध्वी मीराबाई '- स. अ. शुक्ल (१९३०); ' संत कान्होपात्रा '—ना. वि. कुलकर्णी (१९३१); ' अमृतसिद्धी '—व. शां. देसाई (१९३३) या नाटकांनी मराठी रंगभूमीच्या पडत्या काळात तिला सावरण्याचे प्रयत्न केले. शुक्ल आणि देसाई यांची नाटके संत मीराबाईबद्दलची आहेत. ' कान्होपात्रा ' महिपतीच्या ' भक्तिविजया 'तील आख्यायिकेवरून लिहिले आहे. तिन्ही नाटकांतील संघर्ष व व्यक्तिचित्रणे स्थूल स्वरूपाची असून मूळ अद्‌भुत, चमत्कृतिजन्य प्रसंगांवर व संगीतप्रधान पदरचनेवर सारे लक्ष केंद्रित केले आहे. ऐतिहासिक दृष्टीने या नाटककारांना उपलब्ध साधनांची फारशी चिकित्सा करण्याची आवश्यकता वाटली नाही. कान्होपात्रा आणि चोखामेळा यांमध्ये दीडशे वर्षांचे अंतर असता कुलकर्ण्यांनी त्या दोघांना एकाच कालखंडात कल्पिले आहे आणि त्यामुळे चोखामेळ्याच्या उपलब्ध अभंगांचा उपयोग करून घेण्याची चांगली सोय साधली आहे. मीराबाईच्या भक्तिभावनेची ख्याती अकबरबादशहापर्यंत गेली होती आणि त्याने अनेक धोके पत्करून तिची भेट घेतली ही आख्यायिका अतिशय महत्त्वाची होती, परंतु तिचा ऐतिहासिक दृष्टीने कोणीच नीट विचार केलेला दिसत नाही. ' अमृतसिद्धी 'बद्दल लिहिताना, ' त्याचा अकबराबद्दलचा पदर मुख्य कथानकात गुंफून द्यावयास हवा होता व तिसऱ्या अंकाच्या शेवटी नाटक संपायला हवे होते ' असे ' केसरीने ' म्हटले होते.[१४] ' उदेपूरची महाराणी मीरा ही इतिहासदृष्ट्या कशी असेल हे दाखविण्याचा प्रयत्न नाटककाराने केला नाही ' अशी टीका ' नवाकाळ 'नेही केली होती.[१५]

तीच ती कथानके निवडून पुनःपुन्हा नाटके लिहिली जाण्याचा प्रघात नाटककारांनी भक्तिरसपर नाटकांबाबतीतही पाळलेला आहे. दोघा नाटककारांच्या

मीरेबद्दलच्या कृती उपलब्ध असताही ‘ सं. साध्वीरत्न ’ (१९३७) हे नाटक य. खं. कुलकर्णी यांनी लिहिले आहे. ‘ संत भानुदास ’—वि. आ. पाठारे (१९४४); संत तुळसीदास गोस्वामी अथवा पत्निप्रेमप्रभाव नाटक ’—ल. वि. परळकर (१९५०) ही नाटके वाचताना यापूर्वीच्या याच विषयावरील केळकर व टेंबे यांच्या नाटकांची आठवण होते. १९६८ साली प्रल्हाद केशव अत्रे यांनी लिहिलेले ‘ प्रीतिसंगम ’ हे नाटकही हरिभाऊ आपट्यांनी लिहिलेल्या ‘ संत सखूबाई ’ची रंगावृत्तीच वाटते. हरिभाऊंचा पाल्हाळ दूर करून ‘ प्रीतिसंगम ’मध्ये हरिभाऊंनी कल्पकतेने उभे केलेले चित्र जसेच्या तसे ठेवण्यात आले आहे. याशिवाय ‘ सं. खरा ब्राह्मण ’—के. सी. ठाकरे (१९३३); ‘ संत-सेना ’—ब. मो. क्षीरसागर (१९४३); ‘ तुका म्हणे आता ’—पु. ल. देशपांडे; ‘ सं. संत कान्होपात्रा ’—टी. एस्. कावले (१९५१); ‘ चला आळंदीला ’—श्रीकृष्ण साक्रीवर (१९५८); ‘जय भगवान अर्थात संत संतु तेली’—श्री. कृ. ओक (१९६०); ‘ भाव तोचि देव ’ व ‘ तुका म्हणे मी वेगळा ’—नानासाहेब शिरगोपीकर (१९७०) व ‘ मीरा...मधुरा ! ’—वसंत कानेटकर (१९७१) इत्यादी उपलब्ध संतचरित्रपर नाटकांमध्ये देशपांडे, साक्रीकर व कानेटकर यांची नाटके निराळ्या प्रकृतीची म्हणून लक्षात घेण्यासारखी आहेत. बाकीची जुन्या नाटकांच्या परंपरेत मोडणारी आहेत. ठाकऱ्यांच्या ‘ खरा ब्राह्मण ’ मध्ये भक्तिरसतेपेक्षा सामाजिक विषमतेवरचे उपरोधिक भाष्य जहाल शब्दांत मांडले आहे. एकनाथकालीन समाजरचनेचा किंवा त्यांच्या साधुत्वाचा कोणताही ठसा या नाटकात उमटत नाही. विसाव्या शतकातील आंबेडकरप्रणीत सामाजिक विषमतेच्या कल्पना नाटककाराने येथे मुक्तपणाने वापरल्या आहेत. ‘ कान्होपात्रे ’तही काळा-बाजार, वेश्याव्यवसाय यांजविरुद्ध प्रचार व हरिजनोद्धाराचा पुरस्कार करण्याचे धोरण कावले यांनी स्वीकारले आहे. अद्भुतता, कालविपर्यास व भडकपणा यांपासून मुक्त असलेले पु. ल. देशपांडे यांचे ‘ तुका म्हणे आता ’ हें एक आटोपशीर नाटक असून तुकारामाच्या जीवनातील चमत्कारांना फाटा देऊन त्याचे व्यक्तिचित्रण वास्तव रीतीने करण्याचा हा पहिला प्रयत्न होय. १९४८ पर्यंतच्या भक्तिरसपर नाटकांत असा हा प्रयत्न अपवादात्मकच होय. ‘ तुकाराम ’ विषयक नाटकांतील भडकपणाही येथे दिसून येत नाही. जॉन मेलिंग्टन सिंज या आयरिश नाटककाराच्या ‘ दि वेल ऑफ दि सेंट्स् ’ या प्रभावी नाट्यकृतीचे स्वैर रूपांतर ‘ चला आळंदीला ’ या नाटकात साक्रीकरांनी केले आहे. ज्ञानेश्वरकालीन कथेची पार्श्वभूमी योजून योगसामर्थ्याने अहंकारी बनलेल्या चांगा वटेश्वराचे डोळे उघडण्याचे सामर्थ्य चिमुरड्या मुक्तादेवीच्या भक्तिभावनेत होते, हे दाखविताना चांगा वटेश्वराचा मार्ग हा विज्ञानाचा म्हणून आंधळा व मुक्ताबाईचा मार्ग हा

अध्यात्माचा म्हणून डोळस असल्याचे लेखकाने म्हटले आहे. वास्तविक, विज्ञानाच्या नव्या सामर्थ्याने सनातन मानवी मूल्यांवर आघात होऊन जीवन अधिक दुःखपूर्ण होत असल्याचे दाखविताना सिंजने केलेली प्रतीकात्मक मांडणी ही जितकी कलात्मक तितकीच भेदक होती. तिला भक्तिरसपर कथानकाची बैठक दिल्याने 'चला आळंदीला' हे जुन्या पद्धतीच्या स्थूल अशा भडक नाटकांच्या परंपरेत जाऊन बसले. 'सिंजची गाढ काव्यात्मकता, त्याचा बोचक उपरोध आणि सत्यशोधनाची त्याची तळमळ इत्यादी गुणविशेष साक्रीकरांच्या पिंडाशी मुळीच जुळणारे नाहीत. त्यांचा पिंड मूलतःच भाविक भक्ताचा आहे.'[१६]

एकदा भक्तिरसपर कथानकाचा आश्रय घेतल्यानंतर भाविकतेची बैठक दिल्याखेरीज सर्वसामान्य प्रेक्षकांना त्याचे आवाहन पोचणे शक्य नसते आणि या भाविकतेमुळे अशा नाटकांतून अद्‌भुततेचा मुक्तपणाने वावर असतो. या अद्‌भुताचा मोह सारून त्यातील 'वास्तव' अनुभवविश्वाचे दर्शन घडविण्याचा एक यशस्वी प्रयोग वसंत कानेटकरांच्या 'मीरा...मधुरा!' या नाटकात आढळतो. भक्तिमार्गातील मधुराभक्तीचे वेगळेपण यापूर्वीच्या मीरेबद्दलच्या नाटकांतून व्यक्त झाले नव्हते. या मधुराभक्तीचे अनुभवविश्व लौकिक पातळीवरून व्यक्त करणे अशक्यप्राय असल्यानेच चमत्कारांची योजना करण्याचा मोह नाटककरांना होत होता. चमत्काराशिवाय नमस्कार नाही, हा तर भारतीय संस्कृतीचा महनीय विशेष! आणि अस्सल भारतीय संस्कृतीची बैठक द्यावयाची म्हणजे चमत्काराशिवाय गती नाही! कानेटकर या भोवऱ्यात सापडले नाहीत. मीरेची मधुराभक्ती हे तिच्या दृष्टीने एक प्रखर असे वास्तव आहे. हे वास्तव तिच्या मनात धगधगत असल्याने वैवाहिक जीवनातील लौकिक पातळीवरचे वास्तव तिच्या व्यक्तिमत्त्वावर आघात करीत राहते. एकाच व्यक्तिमत्त्वातील हे द्वंद्व काव्यात्म अशा गाढ अनुभूतीच्या पातळीवर नेऊन कानेटकरांनी मधुराभक्तीचा अर्थ आपल्या कवेत आणून ठेवला आहे. त्यासाठी मीरेचा पती राजा भोज याच्या व्यक्तिमत्त्वालाही असेच एक चांगले परिमाण प्राप्त करून दिले आहे. अत्यंत गूढ आणि तरल अशा अनुभवविश्वाचे आकलन 'वास्तवा'च्या पातळीवर आणून सोडण्यात कानेटकरांच्या प्रतिभेने चांगलेच कौशल्य व्यक्त केले आहे. मीरेबद्दलचा उपलब्ध इतिहास परस्परविरुद्ध घटनांनी भरलेला असा वादग्रस्त आहे. उपलब्ध ऐतिहासिक वाङ्मयाला खरी मीरा गवसलीच नाही, हे खरे आहे! आणि ऐतिहासिक साधनांतून पाहण्याची दृष्टी नसेल तर कोणालाही इतिहासातील कोणतीच व्यक्ती तशी गवसत नसतेच! कानेटकरांना मीरा गवसल्याचा प्रत्यय या नाटकामुळे येतो, असे कबूल करावे लागते. शिवाजी व संभाजीबद्दलच्या उपलब्ध साधनांतून ती व्यक्तिमत्त्वे पाहण्याचा जो प्रयत्न यापूर्वी कानेटकरांनी

केला होता, त्यामध्ये त्यांना यश आले नव्हते. आपल्याकडच्या इतिहासकारांच्या मायाजाळात अडकून आपले हात पोळले गेले आहेत, अशा प्रकारची वैफल्याची भावना त्यांच्या मनात रेंगाळत होती, याचा प्रत्यय त्यांच्या नाटकाच्या प्रस्तावनांतून येतो. मराठ्यांच्या इतिहासातील व्यक्तिमत्त्वे आविष्कृत करण्यासाठी मराठी संस्कृतीच्या व्यापक अंगाचे दर्शन घडविण्याची क्षमता कानेटकरांत नव्हती. 'मीरा...मधुरा !' मध्ये त्यांनी मीरेच्या व्यक्तिमत्त्वापुरते आपले क्षेत्र मर्यादित केल्याने त्यांना अपेक्षित असे त्यांच्या दृष्टिपथात आले. कानेटकरांच्या प्रकृतीला हा विषय येथे नेमका गवसला.

या पूर्वीच्या नाटकांतून तो गवसला आणि झेपलाही नव्हता !

संदर्भ व टीपा

१. **विविधज्ञानविस्तार**, पुस्तक १५, अंक ५, ६, ७ (मे, जून, जुलै १८८३), पृ. १४४.

२. **तत्रैव**, पृ. १४८

३. **केसरी**, मंगळवार, आषाढ वद्य १२, शके १८२५.

४. **मराठी रंगभूमि**, पुणे, १९०३, पृ. ६४–६८.

५. " पत्रव्यवहार ", **रंगभूमी**, वर्ष ५ अं. १२, पृ. १५३.

६. **तत्रैव.**

७. आप्पाजी विष्णु कुलकर्णी यांनी नाटक मंडळ्यांच्या पहिल्या संमेलनात " हल्लींची नाटके व नाटकमंडळ्या " या नावाचा निबंध वाचला. त्यामध्ये या प्रश्नाची विस्ताराने त्यांनी चर्चा केली आहे. हा निबंध 'भारत नाट्य समाजा'च्या वतीने प्रसिद्ध झालेल्या **नाट्यविषयाची सुशिक्षित चर्चा** या पुस्तकात (पुणे १९१३) छापलेला आहे. पृ. ७–२२.

८. **रंगभूमी**, ऑगष्ट, १९०७.

९. " संगीत संत सखूबाई नाटक ", **रंगभूमी**, वर्ष ५, अं. ४, पृ. १–३.

१०. ११. **तत्रैव**, पृ. ४.

१२. उदा : ' साग्र-संगीत दानशूर कुसुमावती अथवा संत मुक्ताबाई चांगदेव नाटक ' (१९१४)—बा. ह. जालनापूरकर; ' सं. साध्वी सखूबाई नाटक ' (१९१७) —कृ. ब. रानडे; ' सं. भक्तिवाद ' (१९१८)—वि. ना. कुलकर्णी; ' रामदास -तुकारामाची भेट ' (१९१९)—हरिभाऊ लक्ष्मण चव्हाण; ' सं. संत तुकाराम नाटक ' (१९२४)—आत्माराम बापुजी करगुटकर; ' सं. भक्तिप्रभाव ' (१९२४)—कृ. ना. अस्नोडकर; ' संत तुलसीदास...... ' (१९५०),—ल. वि. परळकर; ' विठ्ठल विठ्ठल गजरी ' (१९६१)—द. गं. फणसळकर.

१३. टेंबे यांनी नाटकाच्या प्रस्तावनेत तीन सूत्रमय कल्पना दिल्या आहेत त्या अशा:—

(१) एका चित्रकाराच्या मार्फत तुळसीदास व कलावती यांचा संगम घडवून आणणे.

(२) पत्नीच्या रक्ताने तुलसीदासाने रामायण समाप्त करणे.

(३) हास्यरसाकरिता घटिकापात्र गळ्यात बांधून फिरणारे, एक विरोधी पात्र निर्माण करणे.

१४. " कै. गोविंद सदाशिव टेंबे ", **महाराष्ट्र-साहित्य-पत्रिका** (त्रैमासिक), वर्ष ३३, अंक १३३-३४ (एप्रिल-सप्टेंबर १९६०), पृ. ११.

१५. **केसरी**, पुणे, २-१-१९३४.

१६. **नवाकाळ**, मुंबई, २-११-१९३४.

१७. वसंत कानेटकर, **महाराष्ट्र-साहित्य-पत्रिका**, वर्ष ३२, अंक १२८ (जाने. मार्च १९५९), पृ. ३३.

प्रकरण नववे

उपसंहार

१८६१ ते १९७१. मराठी नाट्यवाङ्मयाचा ११० वर्षांचा हा कालखंड.

या वेळी माझ्यासमोर नुकतेच प्रसिद्ध झालेले कृष्णकान्त नाईक यांचे 'आसवे ढाळिली चिंतामणीने' हे नाटक आहे. योगायोग असा की, मराठीतल्या पहिल्या ऐतिहासिक नाटकाप्रमाणे हेही नाटक थोरल्या माधवरावांच्या जीवनावरच आहे. ह्या एकशेदहा वर्षांत मराठी नाटक ऐतिहासिक दृष्ट्या व वाङ्मयीन दृष्ट्या किती पुढे गेले हे पाहावयाचे झाल्यास, पहिले व आजचे अशी ही दोन्ही नाटके जवळ ठेवून, केवळ त्यांवरूनच एकंदर ऐतिहासिक मराठी नाट्यवाङ्मयाबद्दल काही निष्कर्ष काढणे बरोबर ठरणार नाही. परंतु त्यांच्या अनुरोधाने काही महत्त्वाच्या वैशिष्ट्यांचा निर्देश करणे उद्बोधक ठरेल.

११० वर्षांपूर्वी नाटक लिहिताना कीर्तन्यांसमोर ग्रँट डफचा मराठ्यांचा इतिहासच काय तो उपलब्ध होता, माधवराव पेशव्यांच्या वैयक्तिक व खाजगी जीवनक्रमाबद्दल काहीही साधने ज्ञात नव्हती. अशा वेळी कीर्तन्यांनी माधवराव-रमाबाईंच्या प्रणयरम्यतेचे एक भाबडे, भाविक असे काल्पनिक चित्र उभे केले. ही भाविकता आणि भाबडेपणा हेच त्याच्या लोकप्रियतेचे खरे गमक ! त्यानंतरच्या ११० वर्षांच्या अवधीत ऐतिहासिक साधने मोठ्या प्रमाणात वाढली,

माधवरावांबद्दल अनेक दृष्टिकोणांतून विचारमंथन झाले, परंतु माधवरावांवर लिहिल्या गेलेल्या ललितकृतींतील भाविकता आणि भावडेपणा कमी न होता तो वाढतच गेला आहे, असे दिसून येते. नाइकांच्या कृतीवर अलीकडे प्रसिद्ध झालेल्या रणजित देसाई यांच्या ' स्वामी ' या लोकप्रियतेचा उच्चांक गाठलेल्या कादंबरीचा मोठा ठसा आहे. ' स्वामी 'मध्ये किंवा त्यावर आधारित नाइकांच्या नाटकात उपलब्ध साधनांच्या संदर्भग्रंथांच्या याद्या आहेत. त्यामुळे सर्वसामान्य वाचकांना, माधवराव-रमाबाई यांची या ललितकृतींतून रेखाटलेली चित्रे अस्सल ऐतिहासिक साधनांतून साकार झालेली आहेत असे वाटते. पण वस्तुस्थिती तशी नाही. ऐतिहासिक साधनग्रंथांच्या याद्या देऊनही त्यांत गती नसल्यामुळे माधवराव व रमाबाई यांच्या भावजीवनाचे एक काल्पनिक व प्रणयरम्य चित्र या कृतींतून उभे केले आहे. त्यांनी रंगविलेल्या रमाबाईचा ऐतिहासिक कागदपत्रांतून कोठे मागमूसही नाही. तिच्याबद्दलचे उल्लेख कागदपत्रांतून फारच थोडे आहेत आणि जे काही थोडे आहेत ते अशा ठिकाणी आहेत की, ते शोधण्यासाठी आणि त्यांचे मर्म समजण्यासाठी ऐतिहासिक संशोधनात चांगलीच नजर तयार व्हायला हवी. अशा विशेषज्ञाच्या नजरेने पाहणाऱ्यांनाच पेशवाईतील गृहकलहाचे, कौटुंबिक जीवनाचे, त्यांतल्या गुंतागुंतीचे धागेदोरे लक्षात येतील. हे धागेदोरे मराठीत माधवराव-रमाबाई यांच्या जीवनावर ललितकृती निर्माण करणाऱ्यांच्या लक्षात आले नाहीत हे उघड आहे. ललित-लेखकांच्या ध्यानी-मनीही नसेल इतक्या त्यात गुंतागुंती आहेत. उपलब्ध अस्सल साधनांवरून तरी माधवराव पेशव्यांचे वैयक्तिक व वैवाहिक जीवन सुखासमाधानाचे होते असे वाटत नाही. तत्कालीन राजकीय व कौटुंबिक परिस्थितीमुळे पति-पत्नींची मने एकमेकांपासून पूर्णपणे दुरावली आहेत आणि त्यामुळेच असहाय्यतेचे, एकाकी-पणाचे अनेक चटके माधवरावाला सोसावे लागले आहेत, असे त्याचे खरेखुरे दर्शन घडू लागते. माधवरावाच्या व्यक्तिमत्त्वामध्ये एका श्रेष्ठ दारुण शोकनाट्याचा आविष्कार घडवून आणण्याचे विलक्षण सामर्थ्य आहे. परंतु हे आव्हान आपल्या साहित्यिकांनी स्वीकारले नाही. रमाबाई ज्या अर्थी सती गेली, त्या अर्थी तिचे पतिप्रेम उत्कट असलेच पाहिजे, असा काल्पनिक खेळ सुरू होतो आणि या कल्पनेवर रम्याद्‌भुत कृती निर्मिल्या जातात.

ऐतिहासिक साधने ज्या काळात जवळजवळ काहीच उपलब्ध नव्हती, त्या काळात कीर्तन्यांनी कल्पनेने निर्माण केलेले चित्र आणि आता ऐतिहासिक साधने इतिहास-संशोधकांनी मोठ्या प्रमाणात उपलब्ध करून दिल्यानंतर त्यांचा हवाला देऊन निर्माण होणाऱ्या ऐतिहासिक कलाकृती यांमध्ये मध्यवर्ती आशयाच्या दृष्टीने मूलभूत फरक असू नये, याचे क्षणभर आश्चर्य वाटते.

परंतु मराठी माणसाचा अनुकरणाचा विलक्षण ह्व्यास आणि दंतकथांवर पोसलेले त्याचे मन लक्षात घेतल्यानंतर हे आश्चर्य फार काळ राहात नाही. नाटकांमागून नाटके वाचीत जावीत आणि ऐतिहासिक दृष्टिकोणाचा सतत अभाव जाणवावा, याखेरीज दुसरा अनुभव येत नाही. बखरींतील विपुल अशा आख्यायिका, दंतकथा आणि पहिल्यावहिल्या नाटककारांनी निर्माण केलेल्या नव्या दंतकथा यांतून ही ऐतिहासिक नाटके बाहेर पडत नाहीत. नवी पिढी नव्या दंतकथा निर्माण करते आणि ऐतिहासिक सत्याचा पुनःपुन्हा अपलाप करते. एकीकडे ऐतिहासिक सत्याचा शोध घेण्याची आणि इतिहासकालीन मानवी जीवनाचा वेध घेण्याची आपल्यामध्ये निर्माण होत असलेली नवी जाणीव आणि दुसरीकडे भाविकतेवर, दंतकथांवर पोसले गेलेले नाट्यवाङ्मय यांचा कुठे मेळच बसत नाही. त्यांतले अंतर सारखे वाढत राहिले आहे.

एक कालखंड असा होता की, त्या वेळी ह्या दोहोंतले अंतर कमी होत असल्याचे प्रत्ययाला येत होते. ज्या वेळी खाडिलकर, केळकर, गडकरी यांचे नाट्यलेखन ऐन बहरात होते, तो हा कालखंड. एका दृष्टीने लोकमान्य टिळकांच्या राजकीय कारकीर्दीचा आणि मराठी ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयाच्या अत्युच्च बहराचा हा कालखंड होय, असे म्हणता येईल. याच कालखंडात मराठीच्या अनेकविध वाङ्मयप्रकारांत मोठमोठे मानदंड—कादंबरीच्या क्षेत्रात हरिभाऊ आपटे, कवितेच्या क्षेत्रात केशवसुत आणि नाटकाच्या क्षेत्रात खाडिलकर आणि गडकरी-निर्माण झाले. 'मराठ्यांमधला प्रमुख दुर्गुण म्हणजे मराठ्यांमधला स्वाभिमानाचा अभाव' या शब्दांत खरेशास्त्र्यांनी मराठ्यांच्या इतिहासाचे सार सांगितले आहे. हा स्वाभिमान ज्यांच्या कर्तृत्वाने, स्वार्थत्यागाने आणि लोकोत्तर धैर्यामुळे महाराष्ट्रात मोठ्या प्रमाणात निर्माण झाला, त्या लोकमान्यांच्याच काळात मराठी मने चैतन्याने भारली गेली आणि त्यामुळे मराठी मनाचा सर्वोच्च आविष्कार प्रकटला. का. ना. साने, वा. वा. खरे, वि. का. राजवाडे, द. ब. पारसनीस यांनी या काळात ध्येयवादाने प्रेरित होऊन मराठ्यांच्या इतिहासाची साधने गोळा करण्यासाठी हयातभर खटपट केली. आर्थिक अनुकूलता नाही, सरकारी पाठबळ नाही, बहुसंख्य जनतेला या कार्याची फारशी कदर नाही, अशा अवस्थेत त्यांच्या ध्येयवादाचा कणा शाबूत नसता तर शेकडो माणसांना न झेपणारी ही पर्वतासारखी कामे एकेकट्याच्या हातून पार पडली नसती !

या कालखंडाचा आणखी एक विशेष हा की, संशोधन, वाङ्मय, राजकारण आणि समाजकारण ही त्या काळच्या समाजातील नेत्यांच्या ठिकाणी एकवटली होती. सुशिक्षितांच्या त्या पिढीच्या उपासनेची ही विविध अंगे एकमेकांना अत्यंत पूरक होती. आजच्यासारखी त्यांमध्ये फारकत झालेली

नव्हती. त्यामुळे खाडिलकर, केळकर, गडकरी ज्या वेळी नाटके लिहीत होते, त्या वेळी त्यांच्यांत आणि इतिहाससंशोधकांत फार मोठे अंतर नव्हते. खाडिलकर-केळकर हे काही राजवाडे-खरेशास्त्र्यांप्रमाणे पट्टीचे इतिहाससंशोधक नव्हते, परंतु राजवाडे-खरेशास्त्री यांनी संशोधिलेल्या कागदपत्रांत त्यांना आस्था होती आणि त्यामुळे त्यांमध्ये त्यांना चांगली गतीही होती.

या पिढीतील साहित्यिकांना 'ऐतिहासिक समज' चांगली होती, आणि त्यांची 'वाङ्मयीन समज' ही परिपक्व होती. शेक्सपियरसारख्या महान नाटककाराच्या नाट्यकृतींतले मर्म त्यांनी हेरले होते. इतिहासातील केवळ नाट्य-पूर्ण घटनांच्या आकर्षणामुळे त्यांनी ऐतिहासिक नाट्यकृती निर्मिल्या नव्हत्या, तर इतिहासकाळातील 'माणसे' शोधण्याची त्यांची धडपड होती. त्यामुळे भाविकता आणि भाबडेपणा यांचा स्पर्शही त्यांनी आपल्या कलाकृतींना होऊ दिला नाही.

टिळकयुगानंतरच्या महाराष्ट्राच्या राजकारणामध्ये आणि समाजकारणामध्ये जसे शैथिल्य आले, तसेच साहित्यिकांच्या वाङ्मयीन आणि ऐतिहासिक समजां-मध्येही आले. राजवाडे-खरेशास्त्री यांनी निर्माण केलेल्या इतिहास-संशोधनाच्या परंपरेमुळे इतिहाससंशोधकांची जी एक नवी पिढी तयार झाली, तिनेही हा ऐतिहासिक साधनसामग्री गोळा करण्याचाच मोठा उद्योग केला. तिचा अर्थ लावण्याचे काही प्रयत्न झाले पण ते व्यापक प्रमाणात नव्हते. गो. स. सर-देसायांसारख्या इतिहासकारांनाही केवळ संकलनावर लक्ष केंद्रित करावे लागले ! या कालखंडात नाटककार व इतिहाससंशोधक यांत अंतर पडत गेले. इतिहास-संशोधनात विशेषज्ञता (Specialization) मोठ्या प्रमाणात आली. स्वातंत्र्य-प्राप्तीनंतर आर्थिक दृष्ट्या अनुकूलता प्राप्त झाली असली तरी ध्येयवादी दृष्टिकोण लोपत चालल्याने इतिहास-संशोधनातील गतिमानता लुप्त झाली आहे. आज इतिहास-संशोधक आणि ललित-लेखक यांच्यामध्ये इतके मोठे अंतर आहे की, ललितलेखनासाठी ऐतिहासिक कागदपत्रांकडे वळणाऱ्या साहित्यिकाची अवस्था घनदाट जंगलात शिरल्यासारखी होते. त्याला ते झेपत नाही. त्याला भोवळ येते आणि त्यामुळेच तो दंतकथांच्या मार्गाने राजरोस चालायला लागतो. मात्र ऐतिहासिक कागदपत्रांतून त्याने जी वरवरची निमित्तमात्र वाटचाल केलेली असते तिचे प्रदर्शन करण्याचा मोह त्याला आवरत नाही. तो त्याच्या कृतीला जोडलेल्या संदर्भग्रंथांच्या यादीतून आणि प्रस्तावनेतून दिसून येतो.

असा मोह होणे साहजिक असले तरी, त्यावरून आवश्यक असा प्रमाणभूत इतिहास आपणांला गवसला आहे, अशी त्याची जी समजूत होते, ती एक तर भाबडी

असते किंवा ती त्याच्या आत्मप्रदर्शनाच्या हव्यासातून (Exhibitionism) तरी निर्माण झालेली असते.

त्यामुळे मात्र सर्वसामान्य वाचकाची दिशाभूल होते. या ललितकृतींतून जे काही आविष्कृत झाले तोच खराखुरा इतिहास आहे अशी त्याची समजूत होते. ही समजूत कित्येक वेळेला ' इतिहास ' हा विषय शिकविणाऱ्या शाळा-कॉलेजांतील शिक्षकांचीही असते, असा अनुभव शिक्षकांशी चर्चा करीत असताना नित्य येतो !

ही परिस्थिती बदलण्याचे महत्त्वाचे कार्य इतिहास-संशोधकांनीच मुख्यत्वे-करून करावयाचे आहे. परंतु इतिहाससंशोधकांना त्यामध्ये विशेष आस्था नाही. ऐतिहासिक नाटके ही नाटके म्हणून पाहा, कादंबऱ्या या कादंबऱ्या म्हणून वाचा, त्यांचा खऱ्याखुऱ्या इतिहासाशी काही संबंध नाही, ही त्यांची भावना आहे. ' तुम्हांला मराठयांचा खरा इतिहास समजावून घ्यायचा असेल तर ऐतिहासिक नाटके व कादंबऱ्या वाचू नका आणि ऐतिहासिक नाटके व कादंबऱ्या वाचायच्या असतील तर त्या ललितकृती म्हणून वाचा, त्यांत खरा इतिहास आहे असे समजू नका, ' या म. म. दत्तो वामन पोतदारांच्या उद्गारात इतिहास-संशोधकाची हीच वृत्ती दिसेल. [२]

पण खरा इतिहास वाचायचा म्हणजे तो कोठून वाचायचा, ही तर खरी अडचण आहे. ऐतिहासिक साधनसामग्री गोळा करण्यातच गेल्या काही इतिहास-कारांच्या पिढया खर्ची पडल्या. या सर्व साधनसामग्रीचा साक्षेपाने अभ्यास करून, त्यांतल्या परस्परविरुद्ध वर्णनांना छेद देऊन केवळ सत्यान्वेषी दृष्टिकोणातून मरा-ठयांचा इतिहास अद्याप लिहिला गेला नाही. शिवाजीची अनेक चरित्रे लिहिली गेली असली, तरी काटेकोर ऐतिहासिक दंडक वापरून प्रत्यंतर-प्रमाणाने त्याचे प्रातिनिधिक चरित्र अद्याप सिद्ध व्हावयाचे आहे. इतिहास-संशोधकांच्या जुन्या पिढया आता थकल्या आहेत, त्यांची जागा घेण्यासाठी नवी पिढी तयार झालेली नाही; आणि यापुढे ती तयार होण्यामध्ये अनेक अडचणी आहेत. स्वातंत्र्य-प्राप्तीनंतर अशा इतिहासलेखनासाठी आर्थिक सुविधा मोठया प्रमाणात उपलब्ध असताही हे इतिहासलेखन पेलू शकतील, अशी मने मात्र तयार होत नाहीत. एकंदरीत, सध्या तरी ज्यामध्ये आम्हांला अतिशय आस्था आहे, असा आम्हा मराठयांचा इतिहास जागेवर नाही आणि त्याला परिश्रमाने जागेवर बसविल्या-खेरीज इतिहासकालीन व्यक्ती व प्रसंग यांजबद्दलचे आमचे ज्ञान परंपरेने चालत आलेल्या दंतकथा व आख्यायिका यांवरच अवलंबून राहणार आहे. आणि त्याचेच प्रतिबिंब त्यांवर आधारलेल्या नाटयवाङ्मयात सतत दिसून येणार आहे.

आमच्या आजपर्यंतच्या परंपरेला ते साजेसे आहे !

इतिहासकालीन मानवी मनांचा, मानवी सुखदुःखांचा, त्यांच्या जीवन-प्रणालींचा वास्तव दृष्टीने शोध घेण्याची धडपड आमची बहुसंख्य ऐतिहासिक नाटके करीत नाहीत, याचे कारणही या परंपरेतच सापडेल. मानवी जीवनातील शोकनाट्याशी भिडण्याची आमची मुळातच प्रवृत्ती नाही. सुरुवातीची पौराणिक पद्धतीची महत्त्वाची सारी ऐतिहासिक नाटके शोकान्त होती आणि ती वाचत असताना भरताचे नाट्यशास्त्र किंवा भारतीय नाट्यपरंपरा यांना ठाऊक तरी आहे की नाही, असा विचार सारखा मनात येत होता. नाट्यलेखनाच्या परंपराच लुप्त झाल्याने त्यासंबंधाने त्यांना काही जाणीव होती असे जरी दिसत नसले, तरी त्यांची मने मात्र त्यांतून दिसून येत होती. ह्या मनाला शोकनाट्याचे कसलेच आवाहन नव्हते. सुरुवातीची ही नाटके जरी शोकान्त होती, तरी ती शोकात्म नव्हती. ही शोकात्मतेची भावना प्रथम खाडिलकरांमध्ये प्रकर्षाने दिसली आणि खाडिलरांबरोबरच ती लोप पावली. सामाजिक नाटकांच्या क्षेत्रात ही शोक-नाट्याची जाणीव काही अंशी तरी तेवत राहिली; परंतु ऐतिहासिक नाटकांच्या बाबतीत ह्या जाणिवेचे प्रत्यंतर येत नाही. अगदी अलीकडच्या कानेटकरांच्या संभाजीविषयक दोन्ही नाटकांत समर्थनाच्या आणि भाविकतेच्या नादामुळे ह्या शोकनाट्याची तीव्रता बोथट झाली आहे, असाच प्रत्यय येतो.

हेही आमच्या परंपरेला साजेसेच आहे ! !

नाट्यलेखनतंत्राच्या दृष्टीने विचार करतानाही खाडिलकर, केळकर, गडकरी यांचीच नावे प्रामुख्याने लक्षात राहतात. मराठीतील ऐतिहासिक नाटके तंत्रदृष्ट्या खाडिलकरांपेक्षा पुढे गेली नाहीत.

सुरुवातीची जी ऐतिहासिक नाटके पौराणिक पद्धतीने लिहिली गेली होती, त्यांतील आकाराने मोठी असलेली नाटके ' भवई ' पद्धतीची होती. १८७० चे नाशिककर-दामले-खिनकरप्रभृतींनी लिहिलेले नाटक किंवा जोगळेकरांचे 'नारायणराव पेशवे यांच्या मृत्यूचा फार्स' व 'दामाजीपंताचे नाटक' ही नाटके 'भवई' पद्धतीची आहेत, ती अल्लडुर्रऽ पद्धतीची नाहीत. या ' भवई 'मध्ये विविधता आणि वैचित्र्य भरपूर होते. ह्या पद्धतीमध्ये अंक-प्रवेश अशी विभागणी महत्त्वाची नव्हती. सलग एकापाठोपाठ एक असे कथानुसंधान राखून नाट्यपूर्ण प्रवेश लिहिण्यात येत होते. संगीताला आणि विदूषकाच्या चटपटीत विनोदाला त्यामध्ये भरपूर वाव होता. रंगभूमीवर दाखविता येतील असे प्रसंग योजून युद्धादी प्रसंगांचे मार्मिक रीतीने सूत्रधाराकडून वर्णन करण्यात येत होते. हा नाट्यप्रकार किर्लोस्करांच्या उदयानंतर संपुष्टात आला.[3] आधुनिक दृष्टीने हा नाट्यप्रकार हाताळला तर

आजही परिणामकारक होतो. हिंदीमध्ये 'जसमा ओडन' सारखी नाटके लिहून व त्यांचे प्रयोग सादर करून करून त्यांचे पुनरुज्जीवन करण्यात आले आहे. मराठीत असे प्रयोग झाले नाहीत !

खाडिलकरांनी शेक्सपियरच्या केवळ बाह्यांगाचे अनुकरण केले नव्हते. प्रवेशवारीने, अंकवारीने नाट्यवस्तूची विभागणी करून मुख्य अशा व्यक्तिचित्रणावर सारे लक्ष केंद्रित करावयाचे आणि त्यातून संघर्ष साधून नाट्यवस्तू सतत गतिमान ठेवण्याचे शेक्सपियरचे कौशल्य खाडिलकरांनी फार चांगले आत्मसात केले होते. ह्या गतिमानतेचा मंत्र त्यांच्या नंतरच्या नाटककारांना गवसला नाही. त्यांनी प्रवेश-अंक असा बाह्य सांगाडा उचलला परंतु व्यक्तिचित्रणातले सामर्थ्य ओळखले नाही. ऐतिहासिक नाटकांतील व्यक्तिचित्रणे त्यामुळे अतिशय तकलादू व दुबळी ठरली आहेत. अलीकडच्या कानेटकरांच्या नाटकांतून ह्या व्यक्तिचित्रणाकडे लक्ष देण्यात आले आहे. परंतु विविध प्रकारच्या नाट्यपूर्ण प्रसंगांतून ह्या व्यक्तिचित्रणांच्या रेषा ठसठशीत करण्याकडे आणि अगदी सुरवातीपासून सूचक अशा व्यंजनेचा वापर करण्याकडे त्यांचे लक्ष नाही. त्यांच्या संभाजीविषयक दोन्ही नाटकांतील प्रसंगचित्रणातील पुनरुक्ती तात्काळ लक्षात येते. नेपथ्यविषयक आणि पात्रांच्या मनोवृत्ती दाखविणाऱ्या सूचना त्यांच्या लेखनामध्ये विस्तृत प्रमाणावर येतात; परंतु त्यामुळे गुणवत्तेत अधिक भर पडत नाही.

शेवटी ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मयाचे भवितव्य काय, असा प्रश्न मनात येतो.

आतापर्यंतच्या अनुभवावरून, नित्य नव्या गरजेनुसार सर्वसामान्यांना रुचतील, पचतील अशी स्थूल, बटबटीत नाटकांची निपज मोठ्या प्रमाणात होत राहील आणि मनोविश्लेषणाच्या तंत्राचा अवलंब करून लिहिली जाणारी नाटके आजचे विचार, आजच्या विषमतेच्या व जातिभेदाच्या कल्पना इतिहासकाळावर आवेशाने लादणारी आणि आजच्या शिवाजीविषयक राजकीय हवेला पोषक ठरतील अशा प्रकारचीच असतील, असे भविष्य वर्तविण्यास प्रत्यवाय नसावा.

मात्र, स्वातंत्र्यपूर्व काळात शिवाजी-संभाजींच्या 'राणा भीमदेवी' दणदणीत भाषणांतून तत्कालीन स्वातंत्र्याची भावना मुखर करता येई आणि त्यामुळे नाट्यदृष्ट्या अत्यंत सामान्य नाटकेही लोकप्रिय होत. आता मध्येच ओढवणारी युद्धजन्य परिस्थिती वगळता, असा काळाचा फायदा नाटककारांना उठविता येणार नाही. सामान्य नाटककार तरीही ही भाषणबाजी करीत राहतीलच, परंतु विसाव्या शतकाच्या शेवटच्या चतुर्थकात, नव्या काळाचे आव्हान स्वीकारून काळावर ठसा उमटवील असा नवा खाडिलकर कोण निर्माण होईल, हे कोणी वर्तवावे ?

संदर्भ व टीपा

१. वा. वा. खरे, " उपोद्घात ", **मराठे व इंग्रज**, पुणे, १९१८, पृ. २.

२. वर्धा येथील मराठी साहित्य संमेलनामध्ये ६ जानेवारी १९६९ रोजी झालेल्या 'ऐतिहासिक कादंबऱ्या' वरील परिसंवादाचे अध्यक्ष म्हणून पोतदारांनी काढलेले उद्गार.

—**केसरी**, १२ जानेवारी १९६९.

३. किर्लोस्करांनी संस्कृत व कानडी नाट्यलेखनपद्धतीची सांगड घालून नवीन पद्धतीने नाटके लिहिली. किर्लोस्करांचे नाटक कानडी पारिजातादि नाट्यलेखन-परंपरेला जवळचे आहे. पौराणिक नाट्यलेखनपद्धतीचे एकूण तीन प्रकार मराठीत स्पष्ट होतात.

(१) कानडी ' पारिजात ' व दशावतारी पद्धतीच्या धर्तीवर लिहिलेली.

(२) कोकणातील दशावतारी पद्धतीस अनुसरणारी. ही नाटकेच मुख्यतः अल्लडुऽर्र पद्धतीची होत.

(३) तिसरी गुजराती–राजस्थानी ' भवई ' पद्धतीच्या परंपरेतील.

ह्या तिन्ही परंपरांचा अद्याप नीट विचार मराठीत झालेला नाही.

सूचि

१. मराठी ऐतिहासिक नाट्यवाङ्मय
२. संदर्भ-साहित्य
३. दर्शिका (Index)

... ठाणे.
... दि: ...
... नों: दि: ...

ऐतिहासिक मराठी नाट्यवाङ्मय

जेथे प्रकाशनस्थलाचा निर्देश नाही, तेथे ते स्थल मुंबई समजावे.

जेथे एकापेक्षा अधिक आवृत्त्यांचा उपयोग करावा लागला, तेथे त्यांची नोंद केली आहे.

ऐतिहासिक स्वरूपाची काल्पनिक (Pseudo Historical) नाटके (का) या संक्षेपचिन्हाने व विद्यार्थ्यांसाठी लिहिलेली नाटके (वि) या संक्षेपचिन्हाने दाखविली आहेत.

सं. = संगीत.

अत्रे, प्र. के., **सं. वीरवचन** (वि), पुणे, १९३२,
———**प्रीतिसंगम**, १९६८.
अनगळ, गो. चिं., **सं. राजकिशोरी**, पुणे, १९२८.
अस्नोडकर, कृ. ना., **सं. भक्तिप्रभाव**, पुणे, १९२४.
आगटे, वा. नी., **सं. दामाजी नाटक**, १९०५.
आचरेकर, आबासाहेब धोंडो, **रणकंकण**, १९४९,
———**अमर जाहले छत्रपती संभाजी** १९५७,
———**बुद्धं सरणं गच्छामि**, १९५९,
———**शिवशाहीचा शिरपेच**, १९६४,
———**इंच इंच लढवू**, १९६४,
———**सह्याद्री सांगे कथा शंभूची**, १९६८.
आचार्य, मा. ना., **सं. कीर्तिसिंह नाटक** (का), नाडसूर, कुलाबा, १९०९.
आठवले, रा. ह., **पेशवे नाटक अंक पहिला म्हणजेच बाळाजी विश्वनाथ पेशवे यांचे नाटक**, अलिबाग, १८८२.
आपटे, गो. ना. **विजापुराहून सुटका**, पुणे, १९६४.
आपटे, वि. रा., धामणस्कर पाहा.
आपटे, ह. ना., **संत सखूबाई**, पुणे, १९११.
आफळे, गोविंदस्वामी, **सुटलेला सिंह अर्थात् आग्र्याहून सुटका**, (वि), पुणे, १९४७,
———**स्वराज्य-संग्राम**, (वि), पुणे, १९४७.

आयरे, ला. कृ., स्वराज्य-रवि, १९५१.

आष्टीकर, मधुकर, अमर हो माझी झाशी, अमरावती, १९६५,

——माझा ज्ञानीयांचा राजा, (वि), नागपूर, १९६६.

उतेकर, द. म.-तांबे, व. द. पाहा.

उल्हास, (ना. स. बापट), पहिला बाजीराव, पुणे, १९६३.

ऐतिहासिक नाटयकथावलीकर्ते, हेमचंद्र अथवा गुजरातची राजकन्या दिवाळदेवी हिची ग्रहदशा, पुणे, ?

ओक, श्री. कृ., पराक्रमी पेशवा, १९३२,

——जिंजीहून सुटका, १९४३,

——स्वातंत्र्यवीर, १९४४,

——चिडलेला छावा, (वि) १९४६,

——समर-झुंजार, १९४८,

——समर-धुरंधर, १९४८,

——सिंहगर्जना, (वि.), १९४८,

——जय भगवान अर्थात संत संतु तेली, १९६०.

औंधकर, वि. ह., बेबंदशाही, पुणे, १९२४,

——आग्ऱ्याहून सुटका, पुणे, १९३१.

कट्टी, त्र्यं. रं., सवाई माधवरावांचें नाटक, बेळगाव, १८७१.

कदम, दत्ता, सह्याद्रीचं सोनं, १९६५.

कदम, ना. आ., सं. राणकदेवी नाटक, १९०६.

कदम, रा. बा., सं. कृष्णाकुमारी, १९५०.

करकरे, द. बा., पेशवाईचा मध्यकाल, १९१८.

करगुटकर, आ. बा., सं. भानुदास नाटक, १९०८,

——सं. नामदेव नाटक, ?

——सं. संत तुकाराम नाटक, पारोळा, खानदेश, १९२४.

करंदीकर, कृ. वि., सती अहिल्या, सोलापूर, १९०८.

——राष्ट्रीय ओजस्विता अथवा कलियुगातील परशुराम, (वि.) सोलापूर, १९२०.

कर्वे, वि. धों., शूरवीर रामराव घोरपडे, बेळगाव, १८९६.

कवडे, म. ना., अटकेचा झेंडा, पुणे, १९०६.

काणे, ग. धों., सं. पृथ्वीराज संयोगिता नाटक अथवा स्वराष्ट्र साम्राज्य-चैतन्याचा परराष्ट्रकायाप्रवेशारंभ, १९०५.
कांदळगावकर, पां. तु., सं. सावळ्या तांडेल, १९४७.
कानडे, भालचंद्र, रोहिडेश्वर, १९६९.
कानिटकर, ना. वा., मल्हारराव महाराज नाटक, १८७५,
———प्रतापराव आणि चंद्रानना, (का), पुणे, १८८३,
———श्रीशिवाजी नाटक, पुणे, १८८९,
———बाजीराव आणि मस्तानी नाटक, पुणे १८९२,
———सरदार बाजी देशपांडे अथवा श्रीशिवविजय नाटक, पुणे १८९४.
कानेटकर, वसंत, रायगडला जेव्हा जाग येते, १९६२,
———इथे ओशाळला मृत्यू, १९६८,
———तुझा तू वाढवी राजा, १९७०,
———मीरा...मधुरा !, १९७१.
कापडी, रा. सी., स्वराज्य-सीमा, कोल्हापूर, १९५८,
———छत्रपति कोण ?, कोल्हापूर, १९६३.
कांबळी, अ. वि., रण-झुंजार, १९४७.
कामत, मा. आ., प्रतिज्ञा—कंकण, १९२७,
———तोफेच्या तोंडी, १९३२,
———थोरांचा थोर, १९४२,
———सं. बंडाचे निशाण, १९४३,
———रणझुंजार, १९४७.
———सं. धर्मांतर, आ. २, १९५०
———चाकणची फितुरी, १९५०,
———बहिर्जी नाईक, १९५०
———शककर्त्याचा न्याय, १९५२,
———रायगडचा वेढा, १९५३,
———कारखानीस, म. का., कृष्णाकुमारी, (वि.), पुणे, १९२७,
———साध्वी मीराबाई व सीतादेवी, (वि.), पुणे १९२८.
कारखानीस, त्र्यं. सी., राजाचे बंड अर्थात् एक मनोराज्य, (का) पुणे, १९२४.
कारंडे, मा. आ., सं. जयबौद्ध, १९५९.
कालेंकर, गोविंद मोरोबा, अफझुलखानाच्या मृत्यूचा फासे, आ. २, १९०४.

काळे, वि. ल., वृंदा नाटक अथवा मराठ्यांच्या स्वामिभक्तीची कमाल, बेळगाव, १९०४.
———धोंडजी वाघ आणि बापू गोखल्यांची प्रतिज्ञा, (वि), बेळगाव, १९१६.
किरात (सोमण कृ. ल.), पानिपतचा दुर्दैवी मोहरा अथवा पानिपतचे तुमुल रणकंदन, पुणे, १८९८,
———सत्वसंरक्षण (नाटिका), पुणे, १८९९,
———पन्हाळगडचा किल्लेदार (नाटिका), पुणे, १८९९,
———राजाराम आणि ताराऊ, पुणे, १९००,
———विजयनगरचा डळमळीत राजमुकुट, पुणे, १९०१,
———सं. राणा जगदेव, खानापूर, १९०२.
किर्लोस्कर, व. पां., शांकरदिग्जय नाटक, बेळगाव, १८७३,
———अल्लाउद्दीनची चितुरगडावर स्वारी, पुणे १८७३ (अनुपलब्ध), समग्र किर्लोस्कर ग्रंथ (संपा. य. गं. लेले, न. का. घारपुरे), पुणे, १९३५ मध्ये पुनर्मुद्रित.
कीर्तने, वि. ज., नाटक, थोरले माधवराव पेशवे यांजवर, १८६१,
———थोरले माधवराव पेशवे यांजवर नाटक आ. ३, १९१०,
———थोरले माधवराव पेशवे व जयपाळ, नवी आवृत्ती, १९२७.
कुंभार गुरुजी, एकनाथ महाराजांचे कार्य (एकांकिका), धुळे १९५४.
कुर्तकोटी (श्रीशंकराचार्य, करवीरपीठाधिष्ठित), गंगासंमती अथवा हिंदुकरण-मान्यता, नाशिक, १९३०.
कुलकर्णी, ना. वि., संत कान्होपात्रा, पुणे, १९३१.
कुलकर्णी, य. खं., सं. साध्वीरत्न, इंदूर, १९३७.
कुलकर्णी, वि. ना., सं. भक्तिवाद, पुणे, १९१८.
कुलकर्णी, वि. रं., वीररत्न बाजीप्रभू, १९६०.
कुलकर्णी, श्रीधर, रक्ताभिषेक, हैद्राबाद, १९५७.
कुलकर्णी, ह. कृ., प्रतापी प्रतापसिंह नाटक (वि) पुणे, १९२४,
———स्वराज्याचे तोरण, (वि), १९२६.
केरकरीण, सोनाबाई चिमाजी, सं. छत्रपती संभाजी नाटक, १८९६.
केसकर, रा. य., वीरांगना राणी संयोगिता, अमरावती, १९०१.
केळकर, गिरिजाबाई, आयेषा, जळगाव, १९२१,
———राजकुंवर अथवा शिरकाणाचा सूड, जळगाव, १९२४.

केळकर, न. चिं., तोतयाचे बंड, पुणे, १९१३,
———चंद्रगुप्त नाटक, पुणे, १९१३,
———अमात्यमाधव, पुणे, १९१५,
———सं. संत भानुदास, पुणे, १९१९.
केळकर, वा. गो., कालिदास चातुर्य नाटक, (का), मालवण, १८७७.
केळुसकर, दत्तात्रय, चित्त शुद्ध तरी अर्थात संत तुकाराम, १९६२.
कोचरेकर, ना. ध., शंभूराजे, (वि), १९५०.
———सं. मानी मराठा अर्थात माझा महाराष्ट्र, १९५२,
———मराठा तितुका मेळवावा, १९६१.
कोठारे, मा. मो., सं. आर्य रमणी, १९३८.
———देशाची हाक, १९६७.
कोठीवाले, वि. ना., सं. छेडलेला छावा, १९३४,
———सं. जयमल्हार, १९५०,
———सं. ताळी तेलीण, पुणे, १९५३,
———पहिला पेशवा, पुणे, १९६७.
कोल्हटकर, अ. ब., स्वामी विवेकानंद, आ. २, पुणे, १९१६,
———नारिंगी निशाण, पुणे, १९१७.
———सं. मस्तानी, १९२६.
कोल्हटकर, बाळ, सीमेवरून परत जा, १९६३.
कोल्हटकर, न. को., उजवा हात, ?,
कोल्हटकर, श्री. कृ., शिवपावित्र्य नाटक, १९२४.
कोसंबी, धर्मानंद, बोधिसत्व, १९४९.
खरे, वा. वा., गुणोत्कर्ष नाटक, पुणे, १८८५,
———गुणोत्कर्ष नाटक, आ. ६, मिरज, १९२०,
———तारामंडळ, (का), मिरज, १९१४,
———सं. कृष्णकांचन, (का), मिरज, १९१७,
———शिवसंभव, मिरज, १९१९;
———सं. देशकंटक, (का), मिरज, १९३०.
खाडिलकर, कृ. प्र., कांचनगडची मोहना, (का.) पुणे, १८९८,
आ. २, पुणे, १९०६.
———सवाई माधवराव यांचा मृत्यू, विविधज्ञानविस्तार मासिक-पुस्तकातून क्रमशः, १८९५, पहिली आवृत्ती, पुणे, १९०६.
———भाऊबंदकी, पुणे, १९०९.

खातू, सीताराम भलशेट, (प्रका.) श्रीमंत नारायणराव पेशवे यांच्या मृत्यूचा फार्स, आ. २, १८९५.

गडकरी, रा. ग., सं, राजसंन्यास, पुणे, १९२२.

गद्रे, अ. ह., मधुसंगीत भवानी तरवार, पुणे, १९२२.

गावकर, स. शि., सं. मावळ-मराठा, १९५२,

गावडे, रा. बा., जय महाराष्ट्र!, १९५०

———मानाचा मुजरा, १९५२,

———अशी होती मराठी माणसं, १९६८.

गुप्ते, गो. आ. खाशाची आहुती अथवा नरवीर सदाशिव नाटक, १९०४.

गुप्ते, शां. गो., हिरा हरपला, पुणे, १९११,

———साग्रसंगीत रक्तध्वज, १९२१,

———रण-रागिणी, १९२३,

———सं. शिवसम्राट, १९३०,

———सवता सुभा, सातारा, १९३१,

———तंट्या भिल्ल, पुणे, १९३७,

———पेशवाईनंतर, १९३४,

———झुंजार झांशीवाली, (वि), १९४८,

———सं. दख्खनचा मोहरा, १९४९.

गुप्ते, शि. रा., राजशोक, वडोदे, १८८५.

गुरुजी, कृष्णाजी आबाजी, निश्चयाची बांगडी व निश्चयाचीच पगडी, चिकोडी, १८९८.

गुर्जर, सीताराम बाबाजी, उदार दामोदर नाटक, १८८०.

गुळेकर, बाळ, स्वराज्याचा वारसदार, १९५३.

गोखले, गं. वि., सं. प्राणप्रतिष्ठा, पुणे, १९२८.

गोखले, नानासाहेब, दिल्लीवर हल्ला, (वि.), पुणे, १९५२,

———जनकोजी शिंदे, (वि), पुणे १९५४,

———खंडो बल्लाळ, (वि) १९५६,

———कवि अनंतफंदी, १९५८.

गोखले, ना. रा., ताराबाई, पुणे, १९१७.

गोखले, म. वि., होता रायाजी : वाचळा शिवाजी, (वि.), पुणे, १९६७.

गोखले, विद्याधर, पंडितराज जगन्नाथ, १९६०.
———मंदारमाला, (का), १९६३.
गोडसे, द. ग., राजयाचा पुत्र अपराधी देखा, १९६४.
गोंधळेकर, सीताराम दामोदर, सं. वीरदर्थिला नाटक, पुणे १९०२.
गोलिवडेकर, ना. वि., मामा, शिवकाल, (वि), औंध, १९३९.
घाटे, कोंडो सखाराम, अफझलखानाच्या मृत्यूचें नाटक, ठाणे, १८७१.
घाटे, वि. द., नाट्यरूप महाराष्ट्र भाग १ ला, (ऐतिहासिक नाटयप्रवेश), (वि), पुणे, १९२६.
———यशवंतराव होळकर, १९६४.
———तांबडं फुटलं, १९६९.
घाडीगावकर, लक्ष्मीकांत, क्रांतीवीर, १९६८,
———शिवसंधान, १९७०,
———शर्थीने जिंकीली बाजी, १९७०.
घारपुरे, व. चिं., श्रीशिवप्रताप म्हणजेच स्वराज्य-साधन नाटक, नाशीक, १९२८.
धैसास, शं. गो., दुर्दैवी छत्रपति, (वि), ठाणे, १९२५.
चव्हाण, वा. ग., अलीजाह बहादुर महादजी महाराज शिंदे, सातारा, १९४०.
चव्हाण, र. शां., सेनासागर अर्थात संताजी घोरपडे, १९४९,
———सरनोबत अथवा शिवाजीचा उजवा हात, १९५२,
———मुजऱ्याचे मानकरी, १९५८,
———मुरारबाजी, ठाणे, १९६५.
चव्हाण, शं. ब., सं. शील-सौभाग्य ? नाटक, कोल्हापूर, १९३४,
———तेजस्वी तारा, पन्हाळा, १९३९,
———इष्काची नशा, कोल्हापूर, १९६०,
———कृष्णाकुमारी, कोल्हापूर, १९६२,
———सती गोदावरी, कोल्हापूर, १९६७.
चव्हाण, ह. ल., रामदास तुकारामाची भेट, कोल्हापूर, १९११.
चापेकर, द. वा., जावळींचे मोरे, गदग, १९३८,
———शिवाजी महाराजांचा पहिला विजय अर्थात प्रचंडगड, गदग, ?
चिंचणकर, शं. ग., सं. श्री., नारायणराव पेशवे नाटक, आ. २, १८९२.
———दामाजीपंताचा फार्स, १८९२.

चिटणीस, शं. सी., खरा रजपूत पृथ्वीराज चव्हाण अर्थात शब्दवेध-शरसंधान नाटक, १८९८.
चौगुले, वि. रा., सिंहासन, जळगाव, १९२८.
छत्रे, वीरेश्वर सदाशिव, नारायणराव पेशवे यांचें नाटक, १८७०.
जगताप, अ. मा., सं पहिला मराठा, १९६४.
जालनापूरकर, वा. ह., साग्रसंगीत दानशूर-कुसुमावती अथवा संत मुक्ताबाई, चांगदेव नाटक, जालना, १९१४.
जावडेकर, मुरलीधर, मस्तानीचा बाजीराव, पुणे १९६७.
जोग, स. वा., सं. खरा धर्मात्मा, आ. २, १९४९.
जोगळेकर, द. वा., दामाजीपंताचे नाटक, १८७९.
———श्रीमंत नारायणराव पेशवे यांच्या मृत्यूचा फार्स, आ. २, १८८८.
जोगळेकर, स. के., साग्रसंगीत मात्सर्यप्रभाव अथवा जगदेव नाटक, ?
———साग्रसंगीत प्रेमातिरेक नाटक अथवा राणी संयोगिता, १९१७.
जोशी, आण्णा मार्तंड, श्रीशिवछत्रपती विजय नाटक, १८९३.
जोशी, पद्माकर, जावळीचा राणा, भुसावळ, १९५०.
जोशी, व. पु., सं महाराष्ट्रविजय अथवा श्रीमंत बाजीरावबल्लाळ नाटक १८९३.
———सद्गुणग्रंथी अथवा पहिले बाजीराव आणि मस्तानी यांची पहिली भेट (एक प्रवेश), १८९३.
जोशी, वामनराव, राक्षसी महत्त्वाकांक्षा, (का), १९१४,
———रणदुंदुभि, (का), १९२७.
जोशी, वि. शं. (शिवकुमार), नेताजी पालकर, १९४८,
———हरहर महादेव, १९५४,
———शिलंगण, १९५९,
———महाराष्ट्राची दौलत, १९६४,
———सं अझीजान, १९६४,
———मराठ्यांचे शंभू महादेव, १९६७.
जोशी, ल. ना., पाटीलबोवा अर्थात महादजी शिंदे, १८९७,
———श्री समर्थ रामदास नाटक, १९०३,
———सं. दामाजी, पुणे १९०४.
झेंडे, अर्जुनराव, अश्रू ढळले रायगडाचे, १९६७.
टाकी, मं. रा., श्री. शिवछत्रपतींचे वैराग्य आणि श्री. तुकाराममहाराज, ललित, १९३४

टिपणीस, य. ना., चंद्रग्रहण, पुणे, १९१८, आ. २, पुणे, १९२०,
———नेकजात मराठा (चंद्रग्रहण नाटकाचे बदललेले नाव), १९३१,
———शहा-शिवाजी, १९२१,
———शिक्का-कट्यार, पुणे, १९२७,
———शिवाजीला शह, १९३३,
———दख्खनचा दिवा, १९३६.
टिपू सुलतानाचा फार्स, (का), १८९२.
टिळक, व. श्री., पहिला विजय अर्थात अफझूलवध, १९३३.
टेंबे, गो. स., सं. तुलसीदास नाटक, पुणे, १९२८.
ठाकरे, के. सी., सं. खरा ब्राह्मण नाटिका (का), १९३३,
———सं. खरा ब्राह्मण, आ. २, १९४६.
डोंगरे, पु. भा., भीमसिंग आणि पद्मिनी नाटक, १८८९.
डोंगरे, ब. कृ., सं. कमलकुमारी-विमोचन, १९२८.
ढवू, दा. गो., समर्थांचा महाराष्ट्र, पुणे, १९३१,
———आ. २, पुणे, १९४८.
दुसऱ्या आवृत्तीच्या वेळी 'ढवू' ऐवजी 'भट' हे आडनाव लेखकाने स्वीकारले आहे.
ढवळे, वि. द., पेशवा पंतप्रधान, पुणे, १९६३.
ढवळे, सी. न., बालशिवाजी नाटक, रत्नागिरी, १८९४,
———शिवदिग्विजय अथवा तरुण शिवाजी नाटक, १८८९.
तळाशिलकर, प्रभाकर, नंदा: संगीत, (का) १९५९,
———सं. कासिमखान, १९६२.
तांबे, व. द. व द. म. उतेकर, नाट्यभारत, भाग १, भारताच्या इतिहासातील काही ठळक प्रसंगांवर आधारित नाट्यप्रसंग, (वि), पुणे, १९६६.
ताम्हनकर ना. म., मेवाडचा सिंह, राणाप्रताप, १९६५.
तेंडुलकर, मालती, मराठ्यांचा राजा, पुणे १९३३.
तिनईकर, द. वि.—वढावकर पाहा.
तोंडणकर, ज. गो., स्वराज्याचा पाईक, १९६३,
———स्वातंत्र्याची सिंहगर्जना, १९६८.
थत्ते, का. म., सवाई माधवराव पेशवे यांचे नाटक, पुणे, १८८४,
———अफझुलखानाचा फार्स, पुणे, १८८६.
थत्ते, म. रा., पेशवाईचा अंतकाळ, १९१८.

दवणे, मा. ना., सं. श्रीमंत थोरले माधवराव यांचे नाटक, १८९४.

दळवी, आत्माराम, मोहरा इरेला पडला, १९६५.

दळवी, जगदीश विठ्ठल, पैजेचा विडा, १९५३,

———सह्याद्रीचा सिंह अर्थात शूरा जगी वंदिले, १९६१,

———शिवप्रताप, १९६२,

———मर्द मराठा दख्खनचा, १९६४,

———मावळी मुजरा, १९६६.

दांडेकर, दा. व., शिखांचा शह अथवा व्यासघाटचा होळकर-इंग्रज तह, (वि) इंदूर, १९३९.

दातार, ग, के. (कवि झेंडा), सं. महाराष्ट्राचा राजा, १९४४,

———सं. मराठ्याची मुलगी, १९४६.

———सं. महाराष्ट्राचा शिलेदार, १९४८,

———सं. कल्याण-खजिना, १९४८,

———मराठ्याचे इनाम, १९५१,

———देशद्रोही, १९५५,

———प्रतापगड, १९६०.

दामले, ना. गो.—नाशिककर, वि. मो. पाहा.

दारव्हेकर, पुरुषोत्तम, चंद्र नभींचा ढळला, फ्रेंच लेखक आल्बर्ट कामूच्या 'कॅलिगुला' चे रूपांतर, १९६१.

दीक्षित, कृ. ह., पेशवाई, बेळगाव, १९१९, आ. २, पुणे, १९२२,

———यक्षिणीची कांडी, १९२०,

———सुंदरमठ, ठाणे, १९२२.

दीक्षित, हरी आप्पाजी, अनाचार दुष्परिपाक अथवा धाकटे बाजीराव पेशवे यांची राज्यच्युती, पंढरपूर, १८८८.

देव, रायसिंहराय नारायण, श्रीमंत नारायणराव पेशवे यांचा वध अथवा आनंदीबाईचे अजब कारस्थान नाटक, १८९४.

देवल, धों. आ. मराठ्यांच्या वैभवाचा शेवटचा पडदा, भाग १ ला, (सवाई माधवराव निधन नाटक), पुणे, १८९८.

देशपांडे, दि. चि. देवी अहिल्या, १९२४.

देशपांडे, धों. मु., शिवकालीन तरुण, १९२९.

देशपांडे, पु. ल., 'तुका म्हणे आता', पुणे, १९४८.

देशपांडे, वि. ग., उमाजी नाईक, अहमदनगर, १९३४.
——त्याग-समाट, १९३४.
देशपांडे, श्रीधर, आव्हान, पुणे, १९६१.
देसाई, ग. ल., सिंहगडच्या पायथ्याशी, १९६५.
देसाई, ग. वि., योग्य शासनादर्श नाटक अथवा सिलेमान सिद्दीचा मृत्यु, १८८७.
देसाई, भि. ना., सूडाची प्रतिज्ञा, १९४३.
देसाई, व. शां., अमृतसिद्धि, १९३३.
देसाई, शा. ग., मर्दगर्जना, १९६६.
धामणस्कर, तु. ग., सं. श्रीशिवाजी विजय नाटक, (साहाय्यक, वि. रा. आपटे), १९०४.
धारगळ ना. र., स्वराज्यसेवक, १९६५.
धारप, वि. ग., भारत जागा झाला, १८५७ च्या प्रसंगावर, १९६५.
धावडे, हरि विठ्ठल, नारायणराव पेशवे यांच्या मृत्यूचा फार्स, ?
नाईक, कृष्णकांत, आसवे ढाळिली चिंतामणीने, पुणे, १९७१.
नाईक, गो. कृ. परिवर्तन, सावरकरांच्या ' गोमांतक काव्यावर आधारित, कुक्कळ्ळी, गोवे, १९२९.
नाईक, भी. गो., अरुणच्छटा, (वि), बेळगाव, १९२३.
नाईक, हिरु सुब्राव, दीपाजी राणे, पणजी, १९६६.
नाचणे के. व., जिजाईचा उपदेश, (वि), पुणे, १९०६.
नाटेकर, वा. ज., सं. बाजीराव मस्तानी नाटक, बेळगाव, १८९६.
नाडकर्णी, कमलाकर, राजा शिवछत्रपती, (वि), १९६२.
नाथमाधव, (द्वा. मा. पितळे), गजेंद्रसिंग, वाई, १९११,
———जातिवंत मराठा वीर, १९१७,
———मराठ्यांचा आत्मयज्ञ, १९१७,
———लोकसंग्रह, १९२१,
———नेताजी पालकर, १९४८. (' लोकसंग्रह 'चेच बदललेले नाव. पुस्तकात उल्लेख मात्र नाही.)
नांदविडकर, ह. स., तुरुंगाची यात्रा, गुहागर, १९४०.
नार्वेकर, श्रीशंकर, शिवमहिमा, ?

नाशिककर, विमो., ना. गो. दामले, वि. ह. शिनकर, नूतनैतिहासांतर्गत मनोल्हादक झाशस्य पुराधीश्वरी लक्ष्मीबाई इचें नाटक, १८७०.

नाशिककर, शांताबाई, पृथ्वीराज चव्हाण, सासवड, १९७०.

निरंतर, गं. भा., नाट्यरूप पेशवाई–भाग १, (वि), पुणे, १९४७.

पगार, स्नेहलता, साग्रसंगीत भगवान बुद्ध नाटक, वडोदे, १९४२.

पटवर्धन, का. न. महाराणा संग्रामसिंह, (का), [वॉल्टर स्कॉटच्या Talisman च्या आधारे], १९०९.

पटवर्धन, भा. ह., रणसिंह आणि बकुळा नाटक अथवा प्राचीन राज्यक्रांतीचे चित्र, मिरज, १८९३.

पंडित, ब. ह., कृष्णाकुमारी नाटक, १९१४.

पंडित, हरि माधव, श्रीमन्नारायण पेशवे नाटक, विविधज्ञानविस्तार मासिकपुस्तकातून ऑगस्ट १८७७ ते जानेवारी १८८१ च्या दरम्यान क्रमशः प्रसिद्ध.

परचुरे, ग. पां, सिंहगड, (वि), १९४५.

———शिवाजीचा सिंह, ('सिंहगड'ची वाढीव आवृत्ती), १९४५.

परब, राजाराम, मृत्यू वाकला शंभूपुढे, १९६७.

परळकर, ल. वि., संत तुळसीदास गोस्वामी अथवा पत्निप्रेमप्रभाव नाटक, वाई, १९५०.

परांजपे, भा. श्री., दख्खनचा वाघ, (वि.) १९५४.

पराडकर, ना. वा., कल्याणचा खजिना, १९६६.

पर्वते, त्र्यं. वि., मोहरा इरेला पडला, पणजी, गोवे, १९६५.

पवार, रा. ना., कविराय रामजोशी, १९६२.

पांगळ, ता. ने., कट्टा राजनिष्ठ–देशभक्त राठोडवीर दुर्गादास, पुणे, १९१६.

पांगारकर, स. कृ., कुमारसिंह कालिंदी नाटक, (का), पौड, १९०५,

———साग्र संगीत विषारी सर्प नाटक, (का), १९१५.

पाटील, के. डी. , मल्हारी मार्तंड अर्थात उमाजी नाईक, १९६२.

पाटील, भ. ल. संगित भारतकुमार व सं. वीर संहती, शिवकालीन प्रसंग, (वि), १९३५.

पाटील, शांताराम, सम्राट चंद्रगुप्त, १९६६.

पाठक, पी. वी. (प्रका). अफझुलखान याचे मृत्यूचा फार्स, आ. २, १९३३.
———दामाजीपंताचा फार्स, आ. २, १९३४,
———नारायणराव पेशवे यांचे मृत्यूचा फार्स, ?
———सं. संत तुकाराम, ?
पाठारे, आत्माराम मोरेश्वर, सं. संभाजी नाटक, ठाणे, १८९१,
———आ. ३, १९०३.
———सं. रणसिंहबाजी नाटक, ठाणे, १८९८.
पाठारे, वि. आ., भक्त भानुदास, १९४४.
पाडलोसकर, अंकुशराम माधव, सं. वाघाचा वाघ, १९४१.
पितळे, द्वा. मा. – नाथमाधव पाहा.
पुराणिक, राम शंभो, सं. जयजयकार नाटक, दारव्हा (वऱ्हाड), १९२९.
पूर्वदेशी गुलाबसिंह हिरासिंह, सं. प्रेमबंधन नाटक, आ. २, नाशिक, १९०९.
पेंढारकर, भालजी, अजिंक्य तारा अर्थात् करवीर राज्यसंस्थापक श्रीमत्छत्रपती महाराणी ताराबाई, कोल्हापूर, १९४२.
पै, व्यंकटेश वि., (प्रका.), श्रीमंत नारायणराव पेशवे यांचे मृत्यूचा फार्स, १९०१.
प्रभाकर, सं. श्रीशिवाजी नाटक अथवा राष्ट्रोद्धार, १९०७
प्रभु, शी. गो., विजयदुंदुभि अर्थात वीरबाजी प्रभु, १९५४,
———आग्र्याहून दख्खन, १९६०,
———शिवझुंजार, १९६५,
———सह्याद्रीने पेट घेतला, १९६९,
———स्वराज्याचा नंदादीप, १९६९,
———नरवीर शिवप्रभु, (वि), १९६९,
———शिवबा झालासे कळस, १९७०.
प्रभुणे, चिं. वि., काका मला वाचवा ! व रामशास्त्री प्रभुणे, (वि); १९६५.
फंदी अ. ग., लोककवि अनंत फंदी, (एकांकिका), नागपूर १९६२.
फडके, वि. भा., देवी पद्मिनी नाटक, रत्नागिरी, १९०३.
फणसळकर, द. ग., विठ्ठल विठ्ठल गजरी, कोल्हापूर, १९६१.
बखे, अ. वा., उदेपूरचा महाराणा प्रतापसिंह, १८९५,
———सं. महाराणा प्रतापसिंह नाटक, आ. ३, पुणे, १९०९,

———मातृशिक्षाप्रभाव अर्थात श्रीशिवचरित्राचा पूर्वार्ध, १८९६,
———शारदामंडन, १९०५.
वर्गे, रामराव सुभानराव, मधु-मीलन, ग्वाल्हेर, १९४३,
———मुतालकी, ग्वाल्हेर १९४२,
———राखी ऊर्फ रक्षाबंधन, ग्वाल्हेर १९४४.
वर्वे, स. पां., जळता गोमंतक, बेळगाव, १९५६.
वापट, ना. स.–उल्हास पाहा.
वापट, डी. म., स्वराज्याचे तोरण, (एकांकिका) (वि), नागपूर १९६१,
———कल्याणचा खजिना, [एकांकिका (वि)], नागपूर, १९६१,
———सेनापती तात्या टोपे, पुणे, १९६४.
बापट, सुशीला, श्रीमंत रघुनाथराव पेशवे, पुणे, १९६६.
बोडस, ग. कृ., स्वातंत्र्य-यज्ञ, पुणे, १९३१,
———धर्मवीर संभाजी, कोल्हापूर, १९४१,
———झांशीची राणी शूर लक्ष्मीबाई, कोल्हापूर, १९४७,
———सं. भगवा झेंडा, पुणे, १९४७,
———सं. मर्द मराठा, १९४९,
———राणा प्रताप, (वि), १९४९,
———सं. अटकेपार, १९५०,
———छत्रपतीचा छावा, (वि), १९४८.
———क्रांतिवीर वासुदेव बळवंत, १९५१.
———दख्खनचा शेर उमाजी नाईक, १९५२,
———शककर्ता शिवाजी, १९६२.
बोरवणकर, डी. पी., फितुरीचा पाश, १९४९,
———सं. शिवसंदेश, १९५०,
———सं. राजरक्षण, १९५३.
भट, आ. रा., सं. स्वराज्याचा पुनर्जन्म, १९३२.
भट, गो. के., माते तुला काय हवंय ?, रवींद्रनाथ टागोरांच्या 'विसर्जन'चे रूपांतर, (का), पुणे, १९६१.
भट, दा. गो., ढवू, दा. गो. पाहा.
भाकरे, ल. ह., राज्यरक्षण, जळगाव, १९३४.
भागवत, अनंत नारायण, माधवराज्यारोहण नाटक, पुणे, १८९३.
———माधवनिधन, पुणे १९००.

——रावबाजी अथवा महाराष्ट्राचे दुर्दैव !!, पुणे, १९०१.
——पृथ्वीराज संयोगिता, पुणे, १९०२.
भांबुरकर, रा. मा., सं. पंडित जगन्नाथराय (यवनी परिणय) नाटक, १९२६.
भावे, वा. न., कृष्णाकुमारी, वाई, १९०२.
भावे, ल. ना., पट्ठे बापूराव, १९५९.
भिंगार्डे, द. का., स्वराज्य-तोरण, १९३१.
——सं. शिव-पुंडाई, १९३३.
——जिंजीचा वेढा, १९३६.
——सं. साव शिवाजी, (वि), १९४१.
भिडे, भालचंद्र, कल्याण-खजिना, (वि), पुणे, १९५०,
——सम्राट अशोक, पुणे, १९६०.
भिडे, वि. वा., बिल्वकनाथ (एक वैरागी), (का), अहमदनगर, १८८८.
भिलवडीकर, वि. द., नरवीर मालुसरे नाटक, चिकोडी, १८९८.
——नरवीर मालुसरे, आ. २, पुणे, १९०१.
भेंडे, शा. ना., सं. शांकरदिग्जय नाटक, १८९३.
——सं. शांकरदिग्विजय नाटक, १९०२.
——सं पद्मिणी नाटक, १८९४.
भोखले, कृ. वा., रक्तरंगण, पुणे, १९३०,
——पद्मिनी, १९५७,
——राजमाता, नागपूर, १९६५.
भोळे, वा. वा. अरुणोदय, (का), १९२३.
मगदुम, आ. भा., चामुंडराय, सांगली, १९४२.
मणेरकर, वी. ग., सं हृर्पकाल, गोवे, १९३४.
मधुर, द. र., एका शूर सरदाराचा दुःखाग्नि, एक नाट्यप्रसंग (का), पुणे, १९१६.
मराठे, चिं. य., होनाजी बाळा, १९५४,
——लोकांचा राजा, १९५६.
मराठे, बाबुराव, शिवकंकण, १९६३,
——मराठा गडी यशाचा धनी, १९६६.
माने, यशवंत द., लोकशाहीर प्रभाकर, कोल्हापूर, १९६३.

मायदेव, वा. गो., सॉक्रेटीस, १९६४.

मिसले, ना. रा., ताराबाई, १९१७.

मिसाळ, पा. ना., सं. स्वराज्याच्या वाटेवर, (वि) मालवण, १९३८,

——स्वामिभक्त सरदार (वि), मालवण, १९४०.

मुंगशीकर, गो. कृ., मराठ्यांचे सिंहासन, अमरावती, १९५९.

मोडक, वि. त्रिं., राणा भीमदेव अथवा खरा रजपुत, (का), सहकारी लेखक : वा. रं. शिरवळकर, पुणे, १८९२,

——श्रीज्ञानेश्वरमहाराज, पुणे, १९०४.

मोरे, ना. ल., वीर-प्रतिज्ञा, नेवरे, १९५०.

म्हैसकर, रा. म., विजय-तोरण अथवा मराठ्यांचा अभ्युदय, सोलापूर, १९०८.

यशोदासुत, मेवाडचा अधःपात, पंढरपूर, १९१८.

यादव, वि. रा., सचित्र सं. पद्मिनी नाटक, १८८९.

रंगनाथ, गो. रा., आप्पासाहेब नाटक अथवा श्रीमंत परसोजी भोसले ऊर्फ बाळासाहेब यांचा मृत्यू, पेण, १८८९.

रहाळकर, न. शं., वीरधर्म दर्पण नाटक, (का) [सरकारी लेखक : भा. गो. गवारीकर] इंदूर, १९३२.

राणे, अर्जुनराव, मराठ्यांची मर्दुमकी, १९५४,

——मराठ्यांची स्वामिभक्ती, १९५४,

——वीरांगना मस्तानी, १९५६,

——मराठ्यांची गर्जना, १९५८.

राणे, ग. यं., सं. स्वराज्य-दीप, १९५०.

राणे, बाबाजी दौलतराव—वढावकर-तिनईकर पाहा.

राणे, भास्कर, महाराष्ट्राचा बहुरूपी, १९६६.

——आधी लगीन कोंडाण्याचे, १९६७.

——वाट चुकलेले पाईक अर्थात बजाजी निंबाळकर, १९६७.

——अखेर चाकण पडला, १९६८.

——जाग ! मराठ्या जाग !, १९६८

——रात्र संपली वैऱ्याची, १९६९

रानडे, कृ. ब., सं. साध्वी सखुबाई नाटक, १९१७.

लिमये, ब. र. चंपा नाटक किंवा नरगुंदकर व टिपूलसुतान यांची लढाई नरगुंद, १८९१.

लोखंडे, मधुकर, शाहिरांची हजेरी व पतिव्रता, पुणे १९५२.

वकील, व्यंकटेश, राज्याभिषेक, (गुप्तकालीन), १९६६.

वढावकर, शं. वि., बालभागवत, श्री. नामदेव, १९०५.

वढावकर, शं. वि. व तिनईकर द. वि, संत तुकाराम संगीत नाटक, १९१२, या नाटकाच्या अनेक आवृत्त्या बाबाजी राणे यांच्या नावावर प्रसिद्ध झाल्या आहेत.

वरवडेकर, श्रीधर, सं. राजियाचे राजे, १९७०

वरेरकर, भा. वि., करीन ती पूर्व, १९२७, आ. ३, १९४४,

———सिंहगड, (वि), १९४४,

———सिंगापुरातून, (का), १९४४.

वागळे, ह. प., प्रभावदिग्दर्शन अथवा शिवाजी नाटक १८९१.

वाटवे, के. ना., स्वामिद्रोह का धर्मद्रोह ?, (वि), पुणे, १९२७.

वाडकर, बी. जी., चांदगडचा ताब्रा, १९३३.

वारेकर ल. मु., पावनखिंडीचा रणगुंजार, १९६६.

वाशीकर, शिवराम, नाट्यलहरी : १, (वि.), दोन श्रुतिका : १ रामशास्त्री, २ वसईचा किल्ला), १९४९.

वासुदेव नारायण, गिलच्यांचा सूड अर्थात् पानिपतचा मोबदला, १९००.

विर्डीकर, के. जी., आसुरी आकांक्षा १९५०.

वेलणकर, पां. अ., सं. 'ध'चा मा' अर्थात् नारायणरावाचा खून, १९४७.

वैद्य, चिं. वि., सं. संयोगिता नाटक अर्थात पतिनिष्ठा, १९३४.

वैद्य, प. म. पानपतचे पडसाद (एकांकी), इंदूर, १९४१.

———राजयोगिनी श्रीदेवी अहिल्यादेवी होळकर, इंदूर १९४५.

वैद्य, बा. दि., शूर-स्त्री-प्रभाव नाटक, बडोदे, (का), १९०१

वैद्य, बा. शा., भर्तृहरि नाटक, (का) १८८२.

वैद्य, व्यं. वि., गोमांतक-विजय, खानापूर, १९२९.

शर्मा, सुरेश, बलिदान, पुणे, १९५४.

शहा, वा. न. , प्रणयी युवराज, पुणे, १९१७.

शिंदे, मा. कृ., संत जनाबाई, १९४९.

शिंदे, र. भा., मराठयांचा मनसबदार, १९४५.

शिंदे, राम, रायगडचा राजेश्वर, १९६८.

शिनकर—नासिककर वि. मो. पाहा.

शिरगोपीकर, गो. गो., भाव तोचि देव, १९६५,

———तुका म्हणे मी वेगळा, १९७०.

शिरगोपीकर, गो. रा., बाल शिवाजी, १९४३,

———गोव्याचा राणा, १९५४,

शिरवळकर, वा. रं., राणा भीमदेव अथवा खरा रजपूत (सहकारी लेखक-

———वि. त्रिं. मोडक), पुणे, १८९२,

———अस्मानी सुलतानी अथवा पानपतचा मुकाबला, पुणे, १८९५,

——— श्री तुकाराम, पुणे, १९०१,

———श्री एकनाथ, पुणे, १९०३,

———श्री नामदेव, पुणे, १९०४,

———पन्नारत्न अथवा दिव्य राजनिष्ठा, पुणे, १९१३.

शिरवाडकर, वि. वा., दुसरा पेशवा, पुणे, १९४७,

———वीज म्हणाली धरतीला, १९७०.

शिर्के, शि. द., विश्वासराव-सगुणा नाटक, वडोदे, १८९३.

शिवलकर, मु. गो., गहिवरला शिवराया, १९६६.

शुक्ल, कृ. शं., सं. मंगला नाटक, पुणे, १९३१.

शुक्ल, स. अ., साध्वी मीराबाई, १९३०.

सरपोतदार, न. दा., चंद्रराव मोरे, पुणे, १९३२.

सहस्रबुद्धे, रा. नि., महाराष्ट्र-वीर ऊर्फ पहिले बाजीराव पेशवे, पुणे, १८९५.

सहस्रबुद्धे, शं. ना., सं. राणी चंद्रावती, १९३२.

साक्रीकर, श्रीकृष्ण, चला आळंदीला, १९५८.

साखरे, सीमा, महाराष्ट्राचा मोहरा, १९६६.

साठे, वा. कृ., सं. आर्योत्कर्ष अथवा श्रीशिवछत्रपती नाटक, कोल्हापूर, १८९६.

साठे, वा. पु., श्रीशिवछत्रपती अथवा जीवनप्रभात, वडोदे, १९०५.

———विजयदुर्ग अथवा गर्वविलसित, वडोदे, १९०४.

सांडव, ल. वि., शिलेदाराची राणी, १९६१,

———छत्रपती संभाजी, १९६४.

साने, गं. रा., कविसंसार, (मोरोपंतकालीन) पुणे, १९२३,

———अलौकिक आत्मयज्ञ, (वि), पुणे, १९२३.

सामंत, वी. एन्., राजनिष्ठा, १९६१.
सारोळकर, द. ग., सचित्र सं. पेशव्यांचा पेशवा, पुणे, १९२५,
———पराक्रमाचा पाया, मिरज, १९२९,
———दर्या-दौलत, १९२९.
सावंत, आ. शां., मराठ्यांची नेकी, १९५१.
सावंत, पांडुरंग, असे झुंजले वीर मराठे, १९७०.
सावंत, ह. भ., जागली सीमा स्वातंत्र्याची, १९६८.
सावंतदेसाई, आ. शां., सं. मराठ्यांची नेकी, १९५१,
———सं. लांच्छित चंद्रमा, १९५४.
सावरकर, वि. दा., सं. उःशाप नाटक, १९२७.
———संन्यस्त खड्ग, पुणे, १९३१,
———सं. उत्तरक्रिया, रत्नागिरी, १९३३.
सुळे, द. स., सं. राजसंन्यास नाटकाची पुरवणी, अमरावती, १९३०.
सूर्यवंशी, कृ. गो., ओवाळणी, रत्नागिरी, १९५५.
सोनसूरकर, ना. के., दौलतीचे धनी, १९५०,
———थोरातांची कमळा, १९५१,
———कान्होजी आंग्रे, १९५१,
———जय भवानी, १९५४,
———रायगडची लक्ष्मी, १९६०,
———छत्रपती शिवाजी, १९६२,
———जरीपटका, १९६४,
———छत्रपतीचा दर्यासारंग, १९६८.
सोलापुरी, असर, मराठ्याची आण, १९६८.
सौवनी, म. वि., पुरंदरची दिवाळी, (वि), पुणे, १९६५.
सौभद्र, शिवाजीचा मावळा, (वि), पुणे, १९५१.
हडप, वि. वा., राजसंसार, १९२३,
———सं. रायगडची राणी, १९३१.
हरि बावाजी, अफझुलखानाच्या मृत्यूचा फार्स, १८८८.
हंबर्डे, वि. रा., सन १८५७, नागपूर, १९३९,
———बाजीराव मस्तानी, अमरावती, १९५६.
क्षीरसागर, ब. मो., सं. संत सेना, १९४३.

संदर्भ-साहित्य

प्रत्येक प्रकरणाच्या शेवटी सर्व संदर्भनोंदी असल्याने येथे फक्त निवडक साहित्याचा समावेश केला आहे.

१. मराठी

आजगावकर, ज. र. महाराष्ट्र-कवि-चरित्र, भाग १ ते ६, मुंबई, १९०७, १३, १४, १६, २० आणि १९२४.

काणेकर, पु. गो., माझ्या काही नाट्यस्मृती, मुंबई, १९४४.

काळे, के. ना., नाट्यविमर्श, मुंबई, १९६१.

कुलकर्णी, अ. वि., मराठी रंगभूमि, पुणे, १९०३.

कुलकर्णी, वा. ल., नाटककार खाडिलकर, एक अभ्यास, मुंबई, १९६५.

केळकर, न. चिं. केळकरांची निबंधमाला, पुणे, १९५५,

———मराठे व इंग्रज, पुणे, १९१८,

———समग्र केळकर वाङ्मय, खंड १०, पुणे, १९३८.

कोलते, वि. भि., साहित्य संचार, पुणे, १९६५.

कोल्हटकर, चिंतामणराव, बहुरूपी आ. १, व आ. २, मुंबई, १९५७, १९६३.

खरे, वा. वा. नाना फडणविसांचे चरित्र, पुणे, १८९२,

———मराठी राज्याचा उत्तरार्ध खंड १-२, संपा. य. वा. खरे, मिरज, १९२७, १९५२.

खांडेकर, वि. स., मराठीचा नाट्यसंसार, पुणे, १९४५,

———रेषा आणि रंग, पुणे, १९६१.

जोशी, स. वा., व के. वा. साठे, महाराष्ट्रीय नाटककार : १, गडकरी, बेळगाव, १९२४.

———महाराष्ट्रीय नाटककार : २, किर्लोस्कर, पुणे, १९३०.

दंडवते, ग. रं. महाराष्ट्र नाट्यकला व नाट्यवाङ्मय, बडोदे, १९३१.

दांडेकर, वि. पां., केळकरांची सहा नाटके, पुणे, १९३२.

देसाई, व. शां., मखमलीचा पडदा, आ. २, पुणे, १९४७.

बनहट्टी, श्री. ना., एकावळी, आ. २, नागपूर, १९५१.

———मराठी रंगभूमीचा इतिहास, खंड पहिला, पुणे, १९५९.

बेंद्रे, वा. सी., छत्रपति संभाजी महाराज यांचे चरित्र, पुणे, १९६०.
भट, दा. मो., गु. वासुदेव वामनशास्त्री खरे चरित्र व ग्रंथपरिचय, मिरज, १९२९.
भावे, शि. गो., करुण नाट्यातील काही नायक, पुणे, १९६०.
भोळे, वा. वा., समीक्षासौरभ, नागपूर, १९६९.
मराठे, का. बा., नावल व नाटक ह्यांविषयी निबंध, मुंबई, १८७२.
महिपति, भक्तविजय, मुंबई, १८८३,
———भक्तलीलामृत, आ. २, मुंबई, १९३५,
———संतलीलामृत, मुंबई, १८८६.
मुजूमदार, शं. बा., अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांचे चरित्र, पुणे, १९०४,
———महाराष्ट्रीय नाटककार यांची चरित्रे, भाग-१, पुणे, १९१२,
———महाराष्ट्रीय नट, पुणे, १९११.
मुजुमदार, शं. बा. व गो. वा. बापट, जगद्विख्यात नाटकार शेक्सपियर व त्याची भाषांतरे, पुणे, १९१४.
मुजूमदार, शं. बा, कृ. आ. गुरुजी व अ. वा. वर्वे, भारतनाट्यसमाजाची ४ ते १० पर्यंत संमेलने, पुणे, १९१४.
राजवाडे, वि. का., ऐतिहासिक प्रस्तावना, पुणे, १९२८.
लेले, पु. रा., नाटककार खाडिलकर, पुणे, १९६८.
लेले, य. गं., मराठी रंगभूमीचा इतिहास, खंड १ ला-भाग १ ला, यक्षगान -भागवत नाटक, पुणे, १९४३.
वरेकर, भा. वि, माझा नाटकी संसार भाग १, २, ३, ४; मुंबई १९४१, १९५२, १९५९, १९६२.
वाटवे, गो. म. रूपकम्-शेक्सपिअर खंड, पुणे, १९६५.
वाळिंबे, रा. शं., नाटककार गडकरी, पुणे, १९५७,
———मराठी नाट्यसमीक्षा, १८६५ ते १९३५, पुणे, १९६८.
शेजवलकर, त्र्यं. शं., श्रीशिवछत्रपति : संकलित शिवचरित्राची प्रस्तावना, आराखडा व साधने, मुंबई, १९६४.
सहस्रबुद्धे, शं. ना., नाट्याचार्य खाडिलकर, पुणे, १९४५.
सरदेसाई, गो. स., मराठी रियासत, पूर्वार्ध भाग २, मुंबई, १९०२, आ. २, १९१५; मध्य, विभाग १-४, मुंबई, १९२०, २१, २२, १९२५; उत्तर विभाग १-२, पुणे, १९२९, भाग ३, मुंबई, १९३२.

बखरी

अमात्य बावडेकर यांची कैफियत, ('भारतवर्षा'त प्रसिद्ध), पुणे १८९७.

कायस्थप्रभूंची बखर, (कायस्थ प्रभूंच्या इतिहासाची साधने, खंड ४ मध्ये प्रसिद्ध), पुणे, १९००.

खर्ड्याच्या स्वारीची बखर, संपा. का. ना. साने, पुणे, १९०५.

थोरले शाहू महाराज यांचें चरित्र (मल्हार रामराव चिटणीसकृत), संपा. का. ना. साने, आ. ३, पुणे, १९२४.

दाभाडे सेनापति यांची हकीकत, ('काव्येतिहास संग्रहा'त प्रसिद्ध) संपा. का. ना. साने, पुणे, १८८७.

दामाजीची बखर, मुंबई, १८४२.

नागपूरकर भोसल्यांची बखर (काशीराव राजेश्वर गुप्तेकृत) संपा. या. मा. काळे, आ. २, नागपूर, १९३६.

धावडशी येथील ब्रह्मेंद्रस्वामी उर्फ भार्गवस्वामी बावा यांचे चरित्र, (काव्येतिहाससंग्रह), पुणे, १८८२.

नाना फडणिसाचे आत्मचरित्र ('काव्येतिहाससंग्रहा'त प्रसिद्ध), पुणे, १८८९.

पाणिपतची बखर (रघुनाथ यादवकृत), संपा. का. ना. साने, आ. ५, पुणे १९२३.

पेशवाईची अखेर, संपा. गो. का. चांदोरकर, धुळे, १९१८.

पेशव्यांची बखर, (कृष्णाजी विनायक सोहनीकृत), संपा. का. ना. साने, पुणे, १९२५.

बुंदेल्याची बखर, (भीमसेन बऱ्हाणपुरीकृत), संपा. पां. न. पटवर्धन, पुणे, १९२३.

भाऊसाहेब यांची कैफियत (काव्येतिहाससंग्रह), पुणे, १९०७.

भाऊसाहेबांची बखर, संपा. भीमराव कुलकर्णी, पुणे १९६५.

मराठी साम्राज्याची छोटी बखर संपा. ज. बा. मोडक, पुणे, १८८९.

मराठ्यांची बखर, (ग्रँट् डफकृत शिळाछाप), मुंबई, १८३०.

महिकावतीची उर्फ माहीमची बखर, संपा. वि. का. राजवाडे, पुणे, १९२४.

शिवछत्रपती यांची बखर, (कृष्णाजी अनंत सभासदकृत), संपा. का. ना. साने, आ. ४, पुणे, १९२७.

शिवछत्रपतींची ९१ कलमी बखर, (दत्ताजी त्रिमल वाकेनिवीसकृत) संपा. वि. स. वाकसकर, मुंबई, १९३०.

शिवदिग्विजय अथवा श्रीशिवाजी महाराजांची बखर, संपा नंदुरबारकर, दांडेकर, बडोदे, १८९५.

शिवाजी महाराजांची बखर, (चित्रगुप्तकृत काव्येतिहाससंग्रहात प्रसिद्ध) पुणे, १८८८.

शिवाजीची बखर, संपा. एम्. एम्. कोटस्थाने, मुंबई, १९३५.

शेडगांवकर बखर, संपा. वि. ल. भावे, ठाणे, १९१७

श्रीमंत छत्रपति संभाजी महाराज यांचें चरित्र (मल्हार रामरावकृत), संपा. का. ना. साने, आ. ३, पुणे १९१५.

श्रीमंत थोरले राजाराम यांचें चरित्र, तत्रैव

श्री शिवछत्रपतींचें सप्तप्रकरणात्मक चरित्र, (मल्हार रामरावकृत), संपा. भीमराव कुलकर्णी, पुणे, १९६७.

श्री शिवाजी प्रताप, बडोदे, १८९५.

श्री समर्थांची बखर, (हनुमंत स्वामीकृत) संपा. ग. शं. देव, धुळे, १९५०.

साष्टीची बखर ऊर्फ वसईचा दुर्धर संग्राम, संपा. गं. गो. नाईक, मुंबई, १९३५.

हरिवंशाची बखर, संपा. वा. वा. खरे, मिरज, १९०९.

होळकरांची कैफियत, संपा. य. न. केळकर, पुणे, १९५४.

नियतकालिके

इंदुप्रकाश, २२ नोव्हेंबर, १८८०.

काळ, १० ऑगस्ट, १९०६.

केरळकोकिळ, पु. ४, अंक २; पु. ८, अंक ९–१०; पु. १५, अंक ३; पु. २०, अंक ६.

केसरी, १२–२–१९०१; १–१–१९०३, २–१–१९३४; १२–१–१९६९.

नवयुग, (मासिक), वर्ष ७, अंक १०.

नवाकाळ, २-११-१९३४.

नाट्यकथार्णव, मार्च, १८७९.

नाट्यकला, वर्ष ४, अंक ५.

निबंधचंद्रिका, वर्ष १, अंक ६, ७.
प्रबोधन, वर्ष ४, अंक १२, वर्ष, ५ अंक ४.
भाइसंमंडळ त्रैमासिक, वर्ष २०, अंक १-२.
मनोहर, एप्रिल १९६१.
महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका, वर्ष ३२, अंक १२८. वर्ष ३३, अंक १३३-३४
रंगभूमी, ऑगष्ट १९०७. वर्ष २, अंक ४-५-६, ८, १०.
वर्ष ४, अंक ११-१२.
वर्ष ५, अंक १. अंक ४. अंक १२.
रत्नाकर, एप्रिल १९२७.
वसुंधरा, १६-७-३२.
विद्यासेवक, वर्ष १, अंक ७.
विविधज्ञानविस्तार, पु. ४, अंक २. पु. ७, अंक ५.
पु. १०, अंक ६. पु. ३८, अंक ५-६.
पु. १५, अंक ५-७.
पु. २१, अंक ११. पु. २४, अंक ११-१२.
पु. २५, अंक १-४. पु. २९, अंक ४.
पु. ३१, अंक ११-१२. पु. ४३ अंक १-२.
पु. ४५, अंक ४. पु. ५० अंक ६.
विविधज्ञानविस्तार आणि म. सा. पत्रिका, सप्टें. १९१५.
शालापत्रक, पु. ५, अंक १.
श्री रामदास आणि रामदासी, वर्ष ६, अंक ६३-६४.
श्री शाहू, ४-९-१९१८.
श्री सरस्वतीमंदिर, वर्ष ७, अंक १-२. वर्ष ८, अंक ५.
सत्यकथा, ऑगष्ट, १९६६.
संदेश, २५-३-१९२०.
सह्याद्रि, सप्टें. १९४२.
हंस, दिवाळी अंक, १९५१.
ज्ञानप्रकाश, ७-१०-१९३०.

२ : संस्कृत

अभिनवगुप्त, अभिनवभारती, खंड १, (गायकवाड ओरिएंटल सीरीज), वडोदे, १९२६.

आनंदवर्धन, ध्वन्यालोकः (चौखंबा संस्कृत सीरीज), वाराणशी, १९४०.

दंडी, काव्यादर्शः, (गव्ह. ओरि. सीरीज), संपा. रंगाचार्य रड्डी, १९३८.

भरतमुनी, नाट्यशास्त्रम्, संपा. पं. केदारनाथ, (निर्णयसागर आवृत्ती), आ. २, मुंबई १९०९.

भामह, काव्यालंकार, संपा. बटुकनाथ शर्मा, वाराणशी, १९२८.

भोज, Sṛṅgāra Prakāsa, (ph. D. Thesis) डॉ. राघवन, मुंबई, १९४०.

राजशेखर, काव्यमीमांसा, (गायकवाड सीरीज) वडोदा, १९१६.

रुद्रट, काव्यालंकार, संपा. सत्यदेव चौधरी, दिल्ली, १९६५.

वामन, काव्यालंकार सूत्रवृत्ति, (श्रीवाणीविलास शास्त्र सीरीज), श्रीरंगम, १९०९.

विश्वनाथ, साहित्यदर्पणः, संपा. पा. वा. काणे, द्वि. आ., मुंबई, १९२३.

हेमचंद्र, काव्यानुशासनम्, संपा. रसिकलाल परीख, मुंबई, १९३८.

३ : इंग्रजी

Aristotle, *Aristotle's Theory of Poetry And Fine Art*, Introduction, trans. and ed. by S. H. Butcher, Dover Publications, New York, 1951.

Bradley, A. C., *Shekspearean Tragedy*, 2nd ed., London, 1905.

Brereton, Geoffrey, *Principles of Tragedy*, Routledge & Kegan Paul, London, 1968.

Butterfield, H., *The Historical Novel : An Essay*, Cambridge : University Press, London, 1924.

Campbell, Lily B., *Shakespeare's Histories*, London, 1964.

Carlyle, Thomas, *Critical And Miscellaneous Essays, Vol. II*, Chapman & Hall, London, 1893.

Carr, E. H., *What is History ?* Macmillan, New York, 1961.

Clark, A. M., *Studies in Literary Modes*, Oliver & Boyd, London, 1946.

Collingwood, R. G., *The Idea of History*, Clarendon Press, Oxford, 1946.

De, Sushilkumar, *History of Sanskrit Poetics*, Calcutta, 1960.

Dixon, W. M., *English Epic And Heroic Poetry*, Dent & Sons, London, 1912.

Dorius, R. J., *Discussions of Shakespeare's Histories*, Heath & Co., Boston, 1965.

Dray, W. H., *Philosophy of History*,, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, NJ, 1964.

Driver, Tom F., *The Sense of History In Greek And Shakespearian Drama*, Columbia University Press, New York & London, Paperback Edition, 1967.

Duff, James Grant, *A History of The Mahrattas*, vol 1 & 11, London, (1826), Revised Annotated edition, ed. by S. M. Edwardes, Humphery Milford, London, 1921.

Elphinstone, Mountstuart, *The History of India*, 7th ed., John Murray, London, 1889.

Gallie, W. B., *Philosophy And The Historical Understanding*, Chatto & Windus, London, 1964.

Ghoshal, U. N., *Studies In Indian History And Culture*, Orient Longmans, Bombay, 1957.

Kellett, E. E., *Aspects of History*, Jonathan Cape, London, 1938.

Kincaid, C. A., *Ishtur Phakde, A Gallant Englishman And Other Studies*, The Times Press, Bombay, 1917.

Macdonell, A. A., *India's Past*, The Clarendon Press, Oxford, 1927.

Matthews, Brander, *The Historical Novel And Other Essays*, Charles Scribner's Sons, New York, 1914.

——*A Study of Drama*, Longmans, Green & Co. London, 1911.

Moulton,, R. G., *Shakespeare as a Dramatic Artist*, Dover Publications, New York, 1966.

Mujumdar, R. C., (Gen. Editor), *The Vedic Age*, George Allen & Unwin, London, 1951.

Pathak, Vishwambhar Sharan, *Ancient Historiens of India*, Asia Pub. House, Bombay, 1966.

Raje, C. G., *Biography And History In Sanskrit Literature,* University of Bombay, 1958.

Rangnatn, H. K., *The Karnatak Theatre,* Dharwar, 1960.

Ribner, Irving, *The English History Play In The Age of Shakespeare,* Princeton University Press, New Jersey, 1957.

Rogers, W. H , *Shakespeare and English History,* Littlefield, Adams & Co., New Jersey, 1966.

Sen Gupta, S. C., *Shakespeare's Historical Plays,* Oxford, 1964.

Shastri, Surendra Nath, *Laws And Practice of Sanskrit Drama,* Chaukhambha Series, Banaras, 1961.

Sheppard, A. T., *The Art and Practice of Historical Fiction,* Humphrey Toulmin, London, 1930.

Source Material for History of the Freedom Movement In India, Vol, II, 1885-1920, Govt. of Bombay, 1958.

Sprague, A C., *Shakespeare's Histories,* The Society for Theatre Research, London, 1964.

Tillyard, E. M. W., *Shakespeare's History Plays,* Chatto and Windus, London, 1944.

Thorndike, A. H., *Tragedy,* Constable and Co., London, 1908.

Todd, James, *The Annals and Antiquities of Rajasthan, Vol I & II,* The Indian Publication Society, Calcutta, 1898.

Vaughan, C. E., *Types of Tragic Drama,* Macmillan, Londou, 1924.

Wilson, F. P., *Shakespearian and other Studies,* Oxford, London, 1969.

पुरवणी टीपा

पृ. ८८ वरील राजवाड्यांनी उल्लेखिलेले ' छाया नाटक ' हे ऐतिहासिक नाटक नसून भिंतीवर किंवा पडद्यावर छाया टाकून करावयाच्या नाटकांबद्दलचे (Shadow Play) हस्तलिखित आहे.

पृ. २३७–४० वर विवेचनाच्या सोईसाठी परिच्छेद फिरविले आहेत, परंतु संदर्भांक तसेच ठेविले आहेत.

पृ. २३९ वरची ' शिव्याजी 'चा ' शिवाजी ' झाला ही माहिती वसुंधरा साप्ताहिकावरून (१६-७-३२) उद्धृत केली आहे.

दर्शिका (*Index*)

(या दर्शिकेतील ग्रंथनाम अवतरणात, विषयनाम ठळक ठशात आणि व्यक्तिनाम साधे छापले आहे.)

अ

'अग्निपुराण' ५३, ८१
'अजिंक्यतारा' २६८
'अग्निजान' २६९
'अटकेचा झेंडा' १७३
'अटकेपार' २६८
अत्रे प्र. के. २५९, २९५
'अथर्ववेद' २५
'अथेल्लो' १८८, १९४, २६४
अनंत फंदी १०४
'अनाचार दुष्परिपाक' १७४
'अनाटमी ऑफ ड्रामा' ४३
'अनुपुराण' २७७, २८०, २८४
'अफझुलखानवध' ११९, १२०, १२४, १३६, १५५, १५७, २१६
'अफझुलखानाच्या मृत्यूचे नाटक' १२०, १२१
अभिनवगुप्त ५०, ५१, ५४, ५८, ७२
'अमरकोश' २४, २५
'अमर जहाले छ. संभाजी' २७०
अमरसिंह १२
'अमात्यमाधव' २०३, २०९
'अमृतसिद्धी' २९४
अयंगार कृष्णस्वामी ५
अल्बर्ट वेबर १९
अल्बेरूणी १, २
'अल्बेरूनीज इंडिया' २०
अलल्डुर नाटके ३०४, ३०६
'अल्लाउद्दीनाची चितुरगडावर स्वारी' १४२
अलेक्झांडर ७, ८
अवळसकर शां. वि. १०२, २७८, २७९, २८४
'अश्रु ढळले रायगडाचे' २७१
'अश्वमेध' १२
'अस्मानी सुलतानी' १७३
ॲक्वर्थ ९९, १००, १०२
'ॲज दे लाइक्ड इट' ४५
'ॲनल्स ॲंड ॲंटिक्विटीज ऑफ राजस्तान' १९
'ॲपॉलॉजी फॉर पोएट्री' ४९
ॲरिस्टॉटल २७–३०, ४०, ४२, ४३, ४७, ४८, ७५, ८०
'ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र' ८०

आ

आख्यानकाव्ये १२–१४, ५३
आख्यायिका ६८, ७०, ७१, ३०१
आगटे वा. नी. २८९
आगरकर १४८, १७८

'आग्र्याहून सुटका' २३७, २४०
आचरेकर आबासाहेब २६०, २६७, २६८, २७०, २७१
आठवले रा. ह. १८३
आठवले सदाशिव २२
आध्यात्मिक दृष्टि २
आनंदीबाई १०५, १०६, ११३, ११४, १२५, १२६, १२८, १२९, १३१, १३२, १३४, १३८, १९४, १९७, १९८, २६२, २६६
आपटे गो. ना. २६८
आपटे वा. गो. ८३
आपटे वि. रा. १८१
आपटे ह. ना. ५४–५७, ६२, ७१, ७९, ८३, १८३, २२९, २३०, २९१, २९२, २९३, २९५, ३०१
आबेकर आण्णासाहेब १४२
'आयडिया ऑफ हिस्टरी' २१, ८४
आयरे ला. कृ. २६८
'आयव्हॅनो' ७९, २०५
आयागो १८८, १९०, १९३
'आयेषा' २४१
'आर्ट अँड प्रॅक्टिस ऑफ हिस्टॉ. फिक्शन' ८४
'आर्योत्कर्ष' ४५
आल्फ्रेड हार्वेज ४०, ४५
'आव्हान' २६२
'आश्वलायन गृह्यसूत्रे' २४
'आस्वाद' ८४
'ऑगस्ट व्हॉन कोटझेब्यू' १७९, १८०
'ऑन द रायटिंग ऑफ हिस्टरी' २२
'आसवे ढाळिली चिंतामणीने' २९९

इ

'इंग्लिश क्रॉनिकल प्ले' ४५
'इंडियाज पास्ट' २०
इतिहास आणि काव्य ४७–५०, ५४, ५८
इतिहासकार आणि नाटककार ७२–७६, ३०२–३०४
'इतिहासप्रसिद्ध पुरुष व स्त्रिया यांचे पोवाडे' १०२
इतिहासरस ७६
'इतिहाससंग्रह' २२२
'इतिहासाचे तत्त्वज्ञान' २२
'इथे ओशाळला मृत्यू' २७१, २८२
इस्माईल बाबाजी १७९
इश्च्यॅलस २७

उ

'उग्रमंगल' २०५, २०६
'उत्तरक्रिया' १४७
उद्‌भट ५२, ५३, ५७
'उदार दामोदर' २८६, २८९
'उदेपूरचा महाराणा प्रतापसिंह' १६६
'उमाजी नाईक' २५७, २५८, २६९
उल्हास २६५
'उषःकाल' २२९, २३१
'उःशाप' २९३
'ऋग्वेद' ११, २४

ए

'एकच प्याला' २०३, २१०
एकनाथ ९५, ९६, ९७
'एकावळी' २२१

‘ एन्शंट इंडियन हिस्टॉरिकल ट्रॅडिशन ’ २१
‘ एन्शंट हिस्टोरियन्स ऑफ इंडिया ’ २५
एल्फिन्स्टन १९
‘ ए हिस्टरी ऑफ संस्कृत लिटरेचर ’ २०

ऐ

‘ ऐतरेय ब्राह्मण ’ २४, २५
‘ ऐति० कादंबरी ’ ४६, ५७
‘ ऐति० नाटकमाला ’ १८३
‘ ऐति० पत्रबोध ’ २२२
‘ ऐति० प्रस्तावना ’ २१–२३
‘ ऐति० लेखसंग्रह ’ २२२
ऐति० सत्य ६३, ६४, ६६, ३०१–३०१

ओ

ओक श्री. कृ. २५४, २६७ २६८, २७०, २७६, २९५
ओमन १०, २२
ओल्डेनबर्ग २५
औंधकर वि. ह. २३१, २३७, २३८, २५२, २५४, २७०, २७२, २७३, २७५.
औरंगजेब १५१, २०६, २१५, २४०, २८२

क

‘ कट्टा राजनिष्ठ देशभक्त राठोडदास दुर्गादास ’ १६७
कट्टी व्यं. रं. ११४, ११५, १२८, १९५
कथकली नाटय ’ ९०
कदम ना. आ. १६८
कर प्रो. ८०
करंदीकर गो. वि. ८०
‘ करीन ती पूर्व ’ २३७, २५६
‘ कर्नाटक थिएटर ’ १०१
‘ कर्पूरमञ्जरी ’ ८१, ८२
कर्वे इरावती ९१
कर्वे वि. धों. १७१
कल्पनारम्य नाटके १६९, १७०
‘ कल्याण खजिना ’ २६८
कल्हण १, १५, ६१
कवडे म. ना. १७३
‘ कविराय रामजोशी ’ २६१
कंवेल लीली बी. ४०, ४३, ८१
‘ कांचनगडची मोहना ’ १८९; १९०, १९२, १९३, १९५
काणे ग. धों. १६६, १६७
काणे पां. वा. २३
कात्यायनी ३, १७
‘ कादंबरी कल्पद्रुम ’ १६८
कांदळगावकर पां. तु. २६७
कानिटकर ना. बा. १४५–१५५; १७८, १९३, १९५, १९६, २३७
कानिटकर प्र. रा. ८४
कानेटकर ग. गो. ५८, ५९, ८४
कानेटकर वसंत २६६, २६८, २७१ २७८–२८३, २९५, २९६, २९७, ३०४, ३०५
कापडी रा. सी. २५७, २६८
कांबळी अ. वि. २६७
कामत मा. आ. २५४, २६७, २६८ २७०, २७६

कारखानीस त्र्यं. सी. २०५, २३१, २४५, २४६
कारंडे गुरुजी २६०
कार्लाइल १७९, १८०
कार्लेकर गो. मो. १२४
कावले टी. एस्. २९५
काव्य आणि शास्त्र ५४–५७
'काव्यप्रकाश' ५१, ८१
'काव्यमीमांसा' ८३
'काव्यानुशासनम्' ८२
'काव्यालंकार' २६, ५२, ८१, ८२
'काव्येतिहाससंग्रह' ३६, १३२, १३३, १४८, १५०, १५७, १५९, १७६
काशीबाई १५१, १५२, १५५
'कासिमखान' २६०
'काळ' १८८, २२१
काळे त्र्यं. गु. १५–१७
काळे वि. ल. १६२, १६३, १७१, १८५
कॉलिंगवूड ७, २१, ८८
कॉवेल इ. बी. १९
'किंग लिअर' ३१, ३३
किरात (सोमण) १६१, १६२, १६४, १६७, १७०, १७३–१७६, २४२, २५६, २७२
किर्लोस्कर अण्णासाहेब १३२, १३३, १३८, १४२–१४४, १५५, २२६, ३०४, ३०६
'किर्लोस्कर' नाटक मंडळी २१७
किर्लोस्कर श्रीकृष्ण २६०
किर्लोस्कर–संगीत १७७
'कीचकवध' ३८, २१७, २२४
कीथ ए. बी. २०, २४
कीर्तनसंस्था १०४, १०५
कीर्तिकर रा. वा. २९०
कीर्तने नी. ज. ३४-३६, ४४, १०७, १३९
कीर्तने वि. ज. ३५, ४४, ८७, १०१, १०३, १०५, १०९, ११४, ११९, १२१, १३२, १३३, १३६-१३८, १४१, १७६ २९९
कुंटे १४८, १४९
'कुमारसिंह कालिंदी नाटक' १६८
कुर्तकोटी २४५
कुलकर्णी अ. वि, १७७, २८८, २८९, २९१, २९७
कुलकर्णी ना. वि. २९४,
कुलकर्णी य. ख. २९५
कुलकर्णी वा. ल. १९३, २२१, २२४
कुलकर्णी वि. रं. २६८
कुलकर्णी श्रीधर २६५
'कृष्णकांचन' २०५, २०६
'कृष्णाकुमारी नाटक' १६८, १७९
केतकर शीलवती २५
केतकर ज्ञानकोशकार ५
'केनिलवर्थ' १९३
केरकर सोनाबाई १५९-१६१, २७१
'केरळकोकिळ' १४०, १८१, १८४, १८५
'केरळकोकिळ'कार १२९, १३२, १६३, १६४, १८३
केशवशास्त्री १८७, १८९, १९०, १९२, १९६

केशवसुत ३०१
केसकर रा. य. १६८, १७९
'केसरी' १७८, १८५, १८७, १९०, २१६, २८८, २९४, २९७, २९८, ३०६
केळकर गिरीजाबाई २४१, २४२, २५६
केळकर न. चिं. ६२, ७४, ७९, ८३, १८०, १९६-१९९, २०१, २०४, २०८, २०९, २१८-२२०, २२७, २५०, २५१, २६२, २६९, २९१, २९२, २९५, ३०१, ३०२, ३०४
केळकर य. न. १९९, २६६
'केळकरांची निबंधमाला' २२२
कोचरेकर ना. ध. २६८, २७०
कोठारे मा. मो. २५८, २६९
कोठीवाले वि. ना. २५२, २५४, २५८, २६८, २७०, २७४
कोलते वि. भि. ४५
कोलब्रुक २, ३, २०, २१
कोलरिज ३२, ३३, ४४
कोल्हटकर अ. ब. ६४, २४१, २४३,
कोल्हटकर चिंतामणराव १८९, २२३, २३१, २४४
कोल्हटकर बाळ २६१
कोल्हटकर श्री. कृ. १३५, १३६, १५४, १६६, १७९, २०६, २०८, २१०, २६२
'कौटिलिय अर्थशास्त्रम्' २५
कौटिल्य १२
'क्रांतिवीर वासुदेव बळवंत' २६९
क्रॉफर्ड प्रकरण १४६, १४७
क्रोचे बेनेदित्तो ७५

ख

'खरा धर्मात्मा' २६७
'खरा ब्राह्मण' २९५
'खरा रजपूत पृथ्वीराज चव्हाण' १६६
खरे वासुदेवशास्त्री ७४, १५५, १६२, १८०, १८६, १८८, १९१, १९८-२००, २०४-२१०, २१९, २२०, २२५, २२७, २३२, २७०, ३०१, ३०२, ३०६
खाडिलकर कृ. प्र. ३८ ३९, ७९, १०४, ११५, १२४, १३३-१३५, १३८, १८०, १८६-१९९, २०९, २१७-२२०, २२७, २३०, २६३, २९४, ३०१, ३०२, ३०४, ३०६
'खाडिकर-स्मरणी' १३८, २२१, २२३-२२५
खांडेकर वि. स. २१५, २२३, २४६, २९३
खातू डी. भा. १२४, १२७
खाफीखान ६९
'खाशाची आहुती' १७४

ग

गंगाबाई ११४, १२६, १३०, १३४, १८७, २२०
'गंगासंमती अथवा हिंदुकरणमान्यता' २४५
गडकरी ग. दौ. १७३

गडकरी रा. ग. १२४, १३७, १८०, २०९–२१७, २२०, २२७, २३१, २३७, २६३, २७०, २७२–२७७, २८४, २९३, ३०१, ३०४
'गडकरी यांच्या आठवणी' २२३
'गडकऱ्यांचे अंतरंग' २१५
गडकऱ्यांची भाषाशैली २१४, २१५
गद्रे अ. ह. २३३, २३४
'गर्वनिर्वाण' २१७
गॅली डब्ल्यू. वी. ६१, ८३
गांधीजी २४१, २४५–२४७, २८०, २८१
गायकवाड मल्हारराव १४५, १४६
गावकर स. शि. २६८
गावडे रा. बा. २६८
गिबन ५, २१, ६१, ६२
गिरणगावी नाटकें २५१, २७६, २८२, २८३
'गिलच्याचा सूड' १७३, १७८
'गीतारहस्य' २०६
'गुणोत्कर्ष' १५५, १६२, २०४, २०५, २१८, २७०
गुप्ते गो. आ. १७४
गुप्ते बा. आ. १२०
गुप्ते शां. गो. २३१, २३२, २३४, २३५, २३७–२३९, २५४, २५७, २६८, २६९
गुप्ते शि. रा. १४६, १८७
गुर्जर वि. सी. २४४
गुर्जर सी. वा. २८६
गुरुजी कृ. आ. १०६, १२२, १४७, १७१
गुळेकर बाळ २६८
गोखले नामदार २३०
गोखले विद्याधर २६१
गोडसे द. ग. २७१
'गोंधळ' ९२–९४, ९८, ९९
गोंधळेकर सी. दा. १६८
'गोमांतक विजय' २७०, २७५
'गोव्याचा राणा' २६०
'ग्रंथरत्नाकर' १६१, १७१
ग्रांटडफ—डफ ग्रांट पाहा.
ग्रामोपाध्ये गं. ब. ३३, ४४, ५६
ग्रीक इतिहासकार ६-८
ग्रीक रंगभूमी २७
ग्रीक संस्कृती २
'ग्रीक हिस्टॉ० थॉट' २१
'ग्रेट एपिक ऑफ इंडिया' २५

घ

घनसरे रामाजीपंत १०४
घाटे कॉ. स. ११४, १२०, १४२, १५७.
घाटे वि. द. २६०, २६६
'घाशीराम कोतवाल' १८६
घैसास शं. गो. २७०
घोष गिरीशचंद्र २१८

च

चक्रधर १००
'चंदनवाडी' ३९
'चंद्रगुप्त' २०३, २०४, २०९
'चंद्रग्रहण' २२८, २३२, २३४, २३६, २५०, २५५
'चंद्रराव मोरे' २६७
'चंपा नाटक' १७०, १७१

'चला आळंदीला' २९५, २९६
चव्हाण वा. रा. १७१
चव्हाण यशवंतराव २७६
चव्हाण रं. शां. २६८
चव्हाण शं. व. २५४, २५७, २६२ २६८, २७१
'चाकणची फितुरी' २६८
चापेकर द. वा. २६७
'चार्वाक' २६०
'चालुक्य घराणे' १४
चिंचणकर शं. ग. १२९
'चिटणीस बखर' ८३, १५७, १५९, २११
चिटणीस शं. सि. १६६, ४६७, १८२
'चिडलेला छावा' २७०, २७७
'चित्रवंचना' २०५, २०६
चिपळूणकर विष्णुशास्त्री ६, २१, ३६, १०४, १३९
चौगुले वि. रा. २५४, २६८
चौधरी हेमचंद्ररॉय २५

छ

'छत्रपति कोण?' २६८
'छत्रपति शिवाजी' २१८, २६८
'छत्रपति संभाजी' २७१
'छत्रपति संभाजी नाटक' १५९, १६०
'छ. संभाजी महाराज' (चरित्र) २७७, २७८, २८३
छत्र्ये वि. स. ११३, ११५, १२२, १२८, १३८, १४०, १४२
'छंद' ८२
'छांदोग्य उपनिषद' २४
छाया नाटक' ८८
छेडलेला छावा' २७०, २७४, २७५, २७७

ज

जगदेव परमार' १६७
जय नाटके २२४, २२९, २५८
जय नावाचा इतिहास' १३, १४
जय बुद्ध' २६१
जय भगवान अर्थात संत संतू तेली' २९५
जय भवानी' २६८
जय मल्हार' २६८, २६९
जय महाराष्ट्र' २६८
जयसिंगराव नाटक' १६९
जसमा ओडन' ३०५
जातिवंत मराठा वीर' २४१
जाधव अं. रा. २६७
जावडेकर मुरलीधर २६५
'जावळीचे मोरे' २६७
जॉन मेलिंग्टन सिंज २९५
जॉन्सन सॅम्युअल ४०
जिजाबाई १५२, १५७, १५८, २०८, २६६
'जिंजीहून सुटका' २६८
'जीवन प्रभात' (कादं०) १६२
जोग बाळाभाऊ २२६
जोग स. वा. २६७
जोगळेकर द. वा. १२४, १२५, १२८, १२९, १३१, १४०, १४२, २८५, २८६, ३०४
जोगळेकर स. के. १६७
जोशी अण्णा मार्तंड १५५-१५७, २२९

जोशी गणपतराव १६४, १६५, १८३, २२६
जोशी नागेश २८?
जोशी व. पु. १५२, १५३
जोशी ल. ना. १७४, १८२, २८७, २८९
जोशी (वीर) वामनराव २१४, २१८, २१९, २२५, २३०, २४६, २४९
जोशी वि. कृ. ९९, १०२
जोशी वि. शं. (शिवकुमार) २६७, २६९, २७१

झ

'झाशीची राणी' ८०, २५७, २५८
'झाशीच्या राणीची लढाई' १३९
झेंडे अर्जुनराव २७१

ट

टकर सी. एफ. ४५
'टाईम्स' १४६, २१७, २२४
टागोर ७०
टॉड १४२, १६३, १६७
टॉयनबी ६, २१
टिकेकर श्री. रा. २७९, २८४
टिपणीस य. ना. २२८, २३१, २३२, २३४-२३९, २४९, २५५, २६८, २७०, २७५, २७६, २८२, २८३
टिलयार्ड ४०
टिळक व. श्री. २६७
टिळक बा. गं. (लोकमान्य) ३६-३८, १०४, १४८, २०६, २१६-२१८, २२८-२३०, २४१, २४५, २८०, २८१, ३०१
'टीकाविवेक' ८१
टेंबे गो. स. २९३–२९५, २९८
'ट्यूडर ड्रामा' ४५
'ट्रान्झॅक्शन्स ऑफ रॉयल एशियाटिक सोसायटी' २०
ट्रेव्हेलियन ९

ठ

ठाकरे के. सी. २९५

ड

डफ ग्रांट ३४, ११५, १२०, १८६, १८७, २२०, २९९
'डायलॉग्ज ऑफ प्लेटो' ८०
'डिफेन्स ऑफ पोअॅसी' ४९
डोंगरे पु. भा. १६३, १६४

ढ

ढवळे वि. द. २६५
ढवळे सी. न. १४८, १४९, १५५

त

'तंट्या भिल्ल' २३५, २५७, २५८, २६९
'तरुणी शिक्षण नाटिका' १४७
तळाशिकर प्रभाकर २६०
'ताई तेलीण' २५७, २५८, २६८, २६९
तात्या टोपे २६५
'तांबड फुटलं' २६८
तामिळ नाटके ८९
ताराबाई २३४, २३५

‘ तारामंडळ ’ २०५
‘ तारिखे फिरोज ’ २०
तिनईकर द. वि. २८९, २९०
‘ तुका म्हणे आता ’ २९५
‘ तुका म्हणे मी वेगळा ’ २९५
‘ तुकाराम ’ २८७, २८९, २९०
‘ तुझा तू वाढवी राजा ’ २६६, २६८
‘ तुरुंगाची यात्रा ’ २६७
‘ तुलसीदास ’ २९३, २९४
तुळ्या पवार १३०, १३१, १३४
‘ तेजस्वी तारा ’ २६८
तेंडुलकर मालती २७०, २७५
‘ तैत्तिरिय आरण्यक ’ २४
‘ तोतयाचे बंड ’ ७४, ८०, १९८–२०३, २०९, २१९, २२५, २६२

थ

थत्ते का. म. १२४, १२७–१२९, १४२, १९५
‘ थोरले माधवराव पेशवे व जयपाळ ’ १३९
‘ थोरांचा थोर ’ २६७
‘ थोरातांची कमळा ’ २७०
थ्यूसिडिडीस् १, ६, ७, ६१

द

‘ दख्खनचा दिवा ’ २३४, २४१
‘ दख्खनचा शेर ’ २६९
दंतकथा ६८–७१, ३०१, ३०३
दत्त मायकेल मधुसूदन १६८, १७९
‘ दर्या दौलत ’ २६२
दवणे मा. ना. १३२, १३३
दशावतारी नाटके ११, ३०६
दळवी आ. वि. २७१
दळवी ज. वि. २६८
दांडेकर मालतीबाई ९७, १०२
दातार ग. के. २५४, २५८, २६७, २६८
दाते गोपाळराव १४०
‘ दातेसूचि ’ १६९, १८१, १८२
दादोबा पांडुरंग १०३, १७६, १८४
दामले ना. गो. १०८, ३०४
‘ दामाजीपंतांचे नाटक ’ २८५, २८६, २८९, २९१, ३०४
दीक्षित कृ. ह. २३१-२३३, २३५, २३८, २५१
दीक्षित के. एन. ५
दीक्षित नीलकंठ ५३
दीक्षित ह. आ. १७४, १७५
‘ दुर्दैवी छत्रपति ’ २७०
‘ दुसरा पेशवा ’ २६३, २६४
देव रा. ना. १२९, १३०, १५७, १८३
देव शं. श्री. २३३
देवल गो. ब. १३८, १६०
देवल पां. ब. १३४
‘ देवी पद्मिणी ’ १६८
‘ देशकंटक ’ २०५, २०६
देशपांडे कुसुमावती ८३
देशपांडे ग. त्र्यं. ८१, ८२
देशपांडे धों. मु. २४२
देशपांडे पु. ल. २९५
देशपांडे वि. ग. २६९
देशपांडे वि. वि. ९३
देशपांडे श्रीधर २६२
देशमुख मा. गो. ५५

देसाई ग. वि. १४६, १४७
देसाई भि. ना. २६८, २७०
देसाई रणजित ३००
देसाई व. शां. १९६, २४०, २५१, २५२, २९४
द्विवेदी आ. के. १६६

ध

'धर्मवीर संभाजी' २७०
'धर्मांतर' २६८
धामणस्कर तु. ग. १६२, १६९, १८१
धोंडी वाघ १७१, १७२
'ध्वन्यालोक' ८३

न

'नरवीर तानाजी मालुसरे' १६१
'नवनाथभक्तीसार' १७
'नवभारत' २८४
'नवाकाळ' २९४, २९८
नाईक कृष्णकांत २९९, ३००
नाईक वि. अ. ६०, ८३
नाटक आणि काव्य ५०–५२
'नाटककार गडकरी' २२३
'नाटककार खाडिलकर : एक अभ्यास' २२१, २२४
'नाटक थोरले माधवराव पेशवे यांजवर' ४४, १०३, १०५, १०६, ११३, १२२, १३२
नाटकांवर बंदी २१५-२१९, २२३, २२४, २२८, २२९, २४०
नाटेकर वा. ज. १५४
'नाटयकथार्णव' १४०
'नाटयकला' २१७, २२३
'नाटयकला प्रवर्तक सं. मंडळी' २९२
'नाटयकवितासंग्रह' १८०
नाटयशास्त्र १८, २६, २८, ४२, ५२, ५४, ८१, ८२, २०८
नाथमाधव २४१, २४२, २७०, २७१, २७२
नांदविडकर ह. स. २६७
नांदी १०९, ११३
'नाना फडणवीस यांची बखर' ११६, २२१
'नाना फडणविसाचे चरित्र' १८६, १८८
नाना फडणीस ११४–११८, १३४, १३५, १८६, १८७, १९०-१९२, १९८–२०२, २२०, २६२
'नामदेव' २८७
नारायणराव पेशवे १०६, ११३, १२४, १२५, १२८, १२९, १३३, १३६, १९४, १९६
'नारायणराव पेशवे यांच्या मृत्युचा फार्स' ३०४
'नाराशंसी' ११, १३
'नारिंगी निशाण' २४१
'नावल व नाटक ह्यांविषयी निबंध' १३९
नाशीककर वि. मो. १०८, ३०४
'निबंधचंद्रिका' १५२, १७७, १८१, १८५
'निबंधमाला' २१, ४४, १३८
निमकर भा. व. १६९
'निरुक्त' १२
'निश्चयाची बांगडी व निश्चयाचीच पगडी' १७१, १७२

'नूतनेतिहासांतर्गत मनोल्हादक पुराधीश्वरी लक्ष्मीबाई हिचे नाटक' १०८–११३, १२२
'नृत्य रत्नावली' ९३
'नेकजात मराठा' २३६
'नेताजी पालकर' २७६
नेपोलियन ३८
'न्यायविजय' १४६, १४७

प

पगडी सेतुमाधवराव २८२
पंगू द. धी. ७८
'पंचमवेद' १८
पंचाक्षरी नाटके २१०
पटवर्धन भा. ह. १७०
पंडित व. ह. १६८
पंडित ह. म. १२८, १२९, १३१, १४२
'पंडितराज जगन्नाथ' २६१
'पदमावत' १४२
'पद्मिणी' १६८
'पद्मिनी' १६३, १६५
'पन्नारत्न अथवा दिव्य राजनिष्ठा' १६८, २३०
परब राजाराम २७१
'परमानंदकाव्यम्' २८४
परळकर ल. वि. १९५
'पराक्रमाचा पाया' २६२
परांजपे प्र. ना. ४२, ४३
परांजपे शिवरामपंत २१७
पराडकर ना. बा. २६८
'परिपूर्ति' १०१
पर्वते त्र्यं. श्रि. २६५, २६६
पवार रा. ना. २६१
'पहिला बाजीराव' २६५
'पहिला विजय अर्थात अफझुलवध' २६७
पांगळ ता. ने. १६७
पांगारकर ल. रा. ९५, १०२
पांगारकर स. कृ. १६८
पाटणकर १५४, १५५, १५८, १७७
'पाटीलबावा अर्थात महादजी शिंदे' १७४
पाठक विठ्ठलराव ३५
पाठक विश्वंभरशरण २५
पाठारे आ. मो. १५४, १५५, १५८, १६०, १६१, २११, २१५ २१८, २७०, २७२
पाठारे वि. आ. २९५
पाणिनी ३
'पानिपतचा दुर्दैवी मोहरा' १७३, १७४
'पायोनिअर' १४९
पारशी गुजराती नाटकमंडळ्या २९०, २९१
पारसनीस द. ब. १९९, २००, २३०, २३२, ३०१
'पारिजात' १३७, ३०६
पार्वतीबाई पेशवे २००–२०२
'पावनखिंडीचा रणझुंजार' २६८
'पासंग' ८३
पार्जिटर ४, १६, २१, २५
पॉलिबियस ८, २२
'पिझारो' १६४, १८०, २१२, २१३
'पुंडलिक' २८९, २९०
'पुराणनिरीक्षण' १५

पुराणे ३, ४, १२, १३, १५, १७, २८, २९, ८९
पूर्वदेशी गु. हि. १५५
पृथ्वीराज चव्हाण १६६, १६७, १६९
'पृथ्वीराजरासा' १६६
'पृथ्वीराज संयोगिता नाटक' १६६, २४५
पेडणेकर हिराबाई १६१
पेंढारकर बापूराव २३६
पेंढारकर भालजी २६८
'पेशवा पंतप्रधान' २६५
'पेशवाई' २३१, २३२, २३९
'पेशवाईनंतर' २३५
'पेशवेकालीन महाराष्ट्र' १०१
'पेशवेदप्तर' ९२
पेशव्यांचा पेशवा' २६१
'पेशव्यांची बखर' १५२, १७२, १७३, १८३, १८४
'पोऐटिक्स' ४२, ४३, ८०
पोतदार द. वा. २२१, ३०३, ३०६
पोवाडे ९२, ९९
पौराणिक नाटकमंडळ्या १४१, १४२
पौराणिक नाटके ८८, ८९, १०१, १०३, १०४, ११३, १२२, १२४, १३७, १७७, १७८, १९८
'प्रणयी युवराज' २७०, २७१
'प्रतापराव आणि चंद्रानना १४८, १९३
प्रतापसिंह १६६
'प्रतिज्ञा कंकण' २७०
प्रधान एस. एन्. २५
'प्रबोधन' २८४
प्रभाकर १६३
'प्रभावदिग्दर्शन' १५५
प्रभु सी. गो. २७०, २७१
'प्राच्यविद्यापरिषद' २
'प्रीतिसंगम' २९५
'प्रेमबंधन' १५५
'प्रेसिडेन्शिअल ॲड्रेस' २०, २१
प्लेटो ४७, ४८, ४९

फ

फडके वि. भा. १६८
फार्स १२२-१२५, १२७, १२८, १३९, १४२, १४३
'फिलॉसफी ऑफ हिस्टरी' २२
फॉर्ब्स १६७
'फितुरीचा पाश' २६८
फ्रायड ६१, ७०
फ्रीमन ८

ब

बखरी ३२, ३४, ६९, २८५, २८७, ३०१
बखले भास्करबुवा १०४, २९४
बटरफील्ड ६९, ८३
'बंडाचे निशाण' २६७
'बंधविमोचन' २२९
बनहट्टी श्री. ना. १२२, १३९, १९१
बर्गे रा. सु. २५९
बरवे अ. वा. १४४, १५७, १५८, १६६, २२९
'बॅलाड्स ऑफ द मराठाज' १०२
'बहिर्जी नाईक' २६८
'बहुरूपी' २२३, २२५, २५१, २५२
'बाजी देशपांडे' २१८

'बाजी प्रभु' २६८
बाजीप्रभु देशपांडे २३३, २३७
बाजीराव (थोरले) १५१–१५३, २४१, २४३, २४४, २६३
बाजीराव (दुसरा) ११७, १३३, १३५, १७०, १७४, १७५, २३१
'बाजीराव मस्तानी' १४८, १४९, १५१, १५५२, १५४, १५८
बाण १४
बापट नागेशराव १५२
बापट सी. म. २६५
बापट सुशीला २६५, २६६
बाबा पदमनजी १०३
'बालभागवत श्री नामदेव' २९०
'बाल शिवाजी' १६८, २६७
बिल्हण १४
बी–कवि १७
बुचर ८०
'बुद्धं सरणं गत्छामि' २६०
बेकन फ्रान्सीस ४९
बेंद्रे वा. सी. २७४, २७५, २७७-२८०
'बेबंदशाही' २३७, २७०, २७१, २७२
बेलॉक ७४
बेहेरे ना. के. २१२
बोडस ग. कृ. २३१, २४०, २५४, २५७, २५८, २६७-२७०, २७६
बोरवणकर डी. पी. २६८
'ब्राह्मण ग्रंथ' १०

भ

'भगवा झेंडा' २६७
भट आ. रा. २४२
भट दा. गो. २४२
भट्टतोत ५४
भट्टनायक ५२, ५३
भरतमुनी २८-३०, ४२, ४३, ५०, ५२, २०८
भवई नाटके ३०४, ३०६
'भाऊबंदकी' ३८, ८०, ११३, ११५, १९४, १९८, २०३, २१०, २१७
'भाऊसाहेबांची बखर, १७२, १७३ १८४
भाकरे ल. ह. २६८
भागवत अ. ना. १३३-१३५, १६६, १६७, १७४-१७६, १७८
भाटे गो. चिं. ४६, ८०
भांडारकर रा.गो.५, २१, २४, १६९, १७६, १८४, १९३, २३०
भानू प्रो. २१६
भामह ५२, ५३, ५६, ५७
'भा. इ. सं. मं. त्रैमासिक' १०२
भारूडे ९५, ९७
'भाव तोचि देव' २९५
'भावार्थ रामायण' ९५
भावे वा. न. १६८, १७९
भावे ल. ना. २६१
भावे वि. ल. २३१
भावे विष्णुदास ८७, ९१, १४१, १८०
भिडे वा. अ. २४६
भिडे वि. वा. १६९, १७०
भिंगार्डे द. का. २४२, २६७
भिलवडीकर वि. द. १६१, १७५
'भीमकर्म राघोबा' १७३
'भीमसिंग आणि पद्मिनी' १६३

भेंडे शा. ना. १४४, १६८, १६९
भोज ५२, ५३
भोसले कृ. वा. २५४, २७०
भोसले केशवराव २३६
'भृगुज अँड द भारत' २५

म

'मखमलीचा पडदा' २५१
'मंगला' १४१
मंडनमिश्र १४३, १४४
'मंदारमाला' २६१
'मधुमीलन' २६०
मधुराभक्ती २९६
मध्ययुगीन लोकरंजने ९१
'मनोरमा' १२३
मम्मट ५१, ५२
'मराठा गडी यशाचा धनी' २६८
'मराठा तितुका मेळवावा' २६८
'मराठी रंगभूमी' १७७, १७८ १८३, १८५, २८८, २९० २९७
'मराठी रंगभूमीचा इतिहास खंड १ भाग १' १०१, १३९
मराठे का. बा. ११३, ११८, ११९ १२३
मराठे चिं. य. २६०, २६१
मराठे बाबूराव २६८
'मराठे व इंग्रज' २२५ २३१ २५१, ३०६
'मराठ्यांचा आत्मयज्ञ' २४१, २७० २७१
'मराठ्यांचा राजा' २७०, २७५
'मराठ्यांची गर्जना' २६८
'मराठ्यांची मर्दुमकी' २६८
'मराठ्याची मुलगी' २६७
'मराठ्यांची स्वामिभक्ती' २७०
'मराठ्यांचे इमान' २६८
'मराठ्यांचे मनसबदार' २६८
'मराठ्यांचे शंभूमहादेव' २७१
'मराठ्यांचे सिंहासन' २६८
'मराठ्यांच्या इतिहासाची साधने' ९, २१
'मराठ्यांच्या सत्तेचा उत्कर्ष' ८३
'मर्द मराठा' २६८
'मल्हारराव महाराज नाटक' १४५, १४६, १४७
मस्तानी १५३, १५५, २४३, २४४ २६५
'मस्तानीचा बाजीराव' २६५
महाजनी वि. मो. २०९
'महापुराण' १०२
'महाभारत' १३, १४, २५, २६, २८, २९, ६८, २८०
महाराष्ट्र नाटक मंडळी १८७, १९० २०५, २२७, २३१
'महाराष्ट्र विजय' ४५, १५२
'महाराष्ट्राचा मोहरा' २७१
'महाराष्ट्राचा राजा' २६७
'महाराष्ट्राचा शिलेदार' २६७
'महाराष्ट्राची दौलत' २७१
'महाराष्ट्रीय नाटककार' १७६, १८० १८१
'म. सा. पत्रिका' २९८
महिपति २८७, २९१, २९२, २९४
महेश्वरकर कृष्णाजीपंत २९२
मॅकडोनेल १६, २०
'मॅकबेथ' ३१, ३२, ३३, १९४, २६४

अनुक्रम ... वि: ....
नों: दि: ....

मॅक्समुल्लर १, ११, २१, २३
मॅथ्थूज ब्रँडर ८४
'माझा नाटकी संसार' १८३, २५२ २६७
'माझ्या काही नाट्यस्मृति' २५०
'मातृशिक्षाप्रभाव' १५७, १६६.
'माधवनिधन' १३४, १९५
'माधवराज्या रोहण' १३४
माधवराव पेशवे १०५, १०७, १२१, १२३, १७१, २३४, २४१ २४८, २९९, ३००
'मानवी स्वातंत्र्य' ८३
'मानाचा मुजरा' २६८
'मानापमान' ३८, १९८, २३०, २९४
'मानी मराठा' २७०
मायदेव वा. गो. २६०
मार्जोरी बोल्टन ४३
'मावळ मराठा' २६८
'मॉडर्न रिव्ह्यू' ७१, ८४
मॉरीसन २१८
मॉरीस बारिंग ४३
मित्रा राजेंद्रलाल ८८
मिर्झा राजे १५०, १५१
'मिसलेनिअस रायटिंग्ज ऑफ...... रानडे' १८४
'मीरा...मधुरा!' २९५-२९७
मुकुंदराज १७
मुक्तेश्वर ६८
मुंगशीकर गो. कृ. २६८
मुजुमदार आर. सी. २३
मुजूमदार शं. वा. १०७, १२८, १४०, १६४, १७६, १८१
मुंडले वा. दा. २२१
'मुतालकी' २६०
'मुद्राराक्षस' २०३
'मुरारबाजी' २६८
'मृत्यू वाकला शंभूपुढे' २७१
मेकॉले ६१, ६२
'मेवाडचा अधःपात' १६८
'मैत्रायिणी संहिता' २४
'मोचनगड' १८३
मोडक वि. त्रि. १६४, २८७
मोरोपंत १०४, १०९
'मोहरा इरेला पडला' २६५, २७१
'म्याकडोनल्ड' ११५, ११८, १८६, १८७, २२१

य

'यशवंतराव होळकर' २६०
यशोदाबाई पेशवे १९७, १९८
यशोदासुत १६८
यक्षगान नाटके ९०, ९१
'यक्षिणीची कांडी' २३३
यादव वि. रा. १६३
यास्क ३
यूरिपीडीस ६१
येसूबाई २११, २१२, २४२, २७२, २८२

र

'रक्तरंगण' २७०, २७३, २७४
'रक्ताभिषेक' २६५
रंगनाथ गो. रा. १७०
'रंगभूमी' १३९, १४०, २९०-२९२, २९७
रंगभूमी आणि बोलपट २५५, २५६

रघुनाथराव पेशवे (राघोबा) ९२, १०५, ११३, ११४, ११८, १२५, १२६, १२८—१३०, १३४, १७३, १९४, २६२, २६६
'रणकंकण' २६७
'रणझुंजार' (बाजीप्रभू) २६७
'रणदुंदुभी' २४६, २५२
'रणरागिणी' २३५, २५८, २६९
'रणसम्राट' २७०
'रणसिंह बकुळा' १७०
रमाबाई १०५, १०६, १३३, १३८, १७१, ३००
'राखी उर्फ रक्षाबंधन' २६०
राघवन् ८२
'राजकन्यापरिणय' ८८, ८९
राजकीय इतिहास ४, ५, ९ ते ११
'राजकुंवर अथवा शिरकाणाचा सूड' २४२
'राजाचे बंड' २४५, २४६
'राजतरंगिणी' ३, १५, २०, २६
'राजनिष्ठा' २७१, २७६
'राजयाचा पुत्र अपराधी देखा' २७१
राजवाडे वि. का. ५, ७. ९, १०, २१, २२, ६२, ८८, ८९, १०१ २३२, ३०१, ३०२
राजशेखर ५२, ५३, ५६, ५७
'राजशोक' १४६
'राजसंन्यास' २०९, २१०, २१२, ३१५, २७०, २७२-२७४
'राजसंन्यास नाटकाची पुरवणी' २७०
'राजसंसार' २७०, २७२–२७४
'राज्यरक्षण' २६८
राजापूरकर नाटकमंडळी २८९–२९२
राजाराम १६१, २४२
'राजाराम आणि ताराऊ' १६१
'राजा शिवछत्रपती' २५९
'राजा शिवाजी' १४९
'राणकदेवी' १६८
'राणा जगदेव' १६७
'राणा भीमदेव' ८०
'राणा भीमदेव अथवा खरा रजपूत' १६४, १६५, १६९, १७३, १८०
'राणी चंद्रावती' १८३
राणे अ. रा. २६८, २७०
राणे ग. य. २६८
राणे वा. दौ. २८९, २९०
राणे म. गो. ३५, ६९, १०७, १३९, १६६, १७५–१७७, १८४
रानडे वि. प. ११९
रानडे शं. मो. १२३
रामजोशी १०४
रामदास (समर्थ) १७, ९६, ९७, २३३
'रामदासवचनामृत' १०२
रामशास्त्री १०५–१०७, १३४, १९६, २०१, २१८, २३४, २४१
'रामायण' १३, १४, २८, २९, ६८, २८०
'रायगडचा वेढा' २६८
'रायगडची राणी' २७०, २७४
'रायगडची लक्ष्मी' २६८

'रायगडला जेव्हा जाग येते' २७१, २७४, २७८, २८१–२८३
राय द्विजेंद्रलाल १६८
'रावबाजी' १७४
'राक्षसी महत्त्वाकांक्षा' २१४, २१९, २३०, २४६
रिचली २०९
'रिपब्लिक' ४८
रिवनर ४१, ४३, ४५, ८०
रूपक २८, २९, ३८, ३९, ९५, ९६
रेनॉल्डस् १८९
'रोमन साम्राज्य' ७, ८
रोमिओ अँड ज्युलिएट १४८, १५१
रोषनआरा २१५, २१६, २७२

ल

लठ्ठे आण्णासाहेब २३०
लक्ष्मीबाई झाशीवाली १०८–११२
लॅग्लॉय ६३
'लिटररी रीमेन्स' ४४
लिमये ब. र. १७१
'लीळाचरित्र' १००, १०२
लेडी ऑफ दि लेक २०५
लेलेशास्त्री का. वा. १६
लेले पु. रा. २२९
लेले मा. व्यं. २०
लेले लक्ष्मणशास्त्री १०७, १३९, १४०, १४८
'लोकनाट्याची परंपरा' १०२
'लोकमतविजय' २२९
'लो. टिळकांचे केसरीतील लेख भाग १.' ४५
'लोकशाहीर प्रभाकर' २६१
'लोकसंग्रह' २४१
लोकहितवादी १०३, १६३, १६६, १६७
'लोकांचा राजा' २६०

व

वग १२३
'वज्राघात' ७१
वढावकर शं. त्रि. २८९, २९०
वर्दे श्री. म. ८३
वरेरकर भा. वि. १७७, १८३, २३१, २३७, २३८, २५२, २६७
वंशावळी १०, ११
'वसुंधरा' (साप्ताहिक) २५१
वाकसकर वि. स. १९९, २४९
वागळे ह. प. १५५
'वाघाचा वाघ' २६७
'वाङ्मयविचार' ४४
'वाङ्मयीन रसास्वाद' २५०
वामन ५०, ५१, ८१,
'वायुपुराण' १६, २६
वारेकर एल्. एम्. २६८
वासुदेव नारायण १७३, १७८
'वासुदेव बळवंत' २५८
वाळिंबे रा. शं. ८१, २१५, २२३
'विक्रम शशिकला' १५४
'विकारविलसित' १७८
'विजयतोरण किंवा मराठ्यांचा अभ्युदय' २२९, २३१
'विजयदुर्ग अथवा गर्वविलसित' १७०

'विजयनगरचा डळमळीत राजमुकुट' १७०
विजापूरकर वि. गो. १३०
'विजापुराहून सुटका' २६८
विंटरनिट्झ २५
'विठ्ठल विठ्ठल गजरी' २९८
'विदग्ध वाङ्मय' ५४, ५५, ८२
'विद्याविनोद' १६१
विल्यम जोन्स २, ३, १९, २०, २१
'विविधज्ञानविस्तार' ३५, ३६, ४४, ५८, ८३, ११६, १२०, १२८, १३४, १३५, १४०, १४६, १४७, १६४, १६८, १७५, १७६, १८१, १८२, १८४, १८८, २२१, २२२, २५२, २८६, २८७, २९७
'विवेकसिंधू' १७, २६.
'विवेकानंद' २४३
विश्वनाथ २९, ८१
'विश्वासराव सगुणा नाटक' १५५
'विष्णुपुराण' २५
विष्णुबुवा ब्रह्मचारी १०३
'वीज म्हणाली धरतीला' २६४, २६५
'वीरदयिता' १६८
'वीरवचन' २५९
'वीरविडंबन' २०१
'वीरांगना राणी संयोगिता' १६८
'वेल ऑफ दी सेंटस' २९५
'वृंदा नाटक' १६२, १७१, १८५
वैदिक वाङ्मय ३, १०–१४, १८, ५३
वैद्य चिंतामणराव २४५
वैद्य वा. दि १६९, १७०
वैद्य त्र्यं. वि. २७०
व्यास १७
'व्हॉट आर हिस्टरीज ?' ४३

श

'शककर्त्याचा न्याय' २५०
शंकराचार्य १४२-१४५
'शतपथ ब्राह्मण' १२, २४,
'शशिकला आणि रत्नपाल' १५१
शहा वा. न. २७०
शहाजीराजे ८८, ८९, १५७, १५८, २०७, २६६
'शहाशिवाजी' २३४, २३६, २३९ २४०
'शांकर दिग्जय' १४२-१४४
'शाकुंतल' (कादं.) ३९
'शाकुंतल' (नाटक) ६८, १४२,
'शापित महाराष्ट्र २४२, २७२
'शारदा' २०३
'शारदा मंडन' १४४
'शालापत्रक' १३९
शाहिरी नाटके २६१
'शाहीर पठ्ठे बापूराव' २६१
शाहू छत्रपति २३४, २३५
शाहू नगरवासी नाटकमंडळी १६४, १७४, १७८, १८३, १८९, २२७, २८७-२९० २९२
शाहूमहाराज २०८, २११
शॉटवेल जे. टी. २२
शॉ बर्नार्ड ४३ २४६
'शिक्काकटयार' २३४, २३५ २५७, २६८
शिंदे महादजी ११६, ११७, २००
शिंदे र. भा. २६८

शिनकर वि. ह. १०८
शिर्के गणोजी २४२, २७२
शिर्के शि. द. १५५, १५७, १६३
शिरगोपीकर २५६, २६०, २६७, २९५
शिरवळकर १६४, १६८, १६९, १७३, १७८, १८०, २३०, २८७, २८८, २९०
शिरवाडकर वि. वा. २६३–२६६, २६९
शिलामुद्रणालये १२७, १४३
शिलींग ४५
'शिलेदाराची राणी' २५६, २६८
'शिवकालीन तरुण' २४२
'शिवछत्रपतिविजय' २२९
'शिवदिग्विजय' १४८, १४९
'शिवपावित्र्य' ८०, २०८
'शिवप्रताप' २६८
'शिवपुंडाई' २४२, २६७
'शिवराज्याभिषेक' ७३
'शिवलीलार्णव महाकाव्य' ८२
'शिवशाहीचा शिरपेच' २६८
'शिवसंदेश' २६८
'शिवसंभव' १६२, २०५, २०७, २०८, २१९
'शिवसम्राट' २३५, २४०
शिवाजी १७, ३४, ६९, ७३, ९६, १२०, १२१, १३६, १४८–१५१, १५६, १५७, १७९, २०४, २०७, २०८, २११, २२८, २२९ २३२-२३४, २३६, २३८, २५५, २६६, २७३, २७८, २७९, २८८, ३०३, ३०५
'शिवाजीला शह' २७०, २७५, २७१
'शीलसौभाग्य?' २६२
शुक्ल कृ. शं. २४१
शुक्ल स. अ. २९४
'शूरवीर रामराव घोरपडे' १७१
शेक्सपियर ३१–३४, ३७, ३८, ४०, १०७, ११०, ११३, ११९, १३३, १४८, १७३, १७५, १७७, १८८, १९१, १९२, १९३, १९४, २०९, २१०, २३८, २६४, २८०, ३०२, ३ ५
'शेक्सपिअर्स हिस्टरीज' ४५
'शेक्सपिअर्स हिस्टरी प्लेज' ४५
शेजवलकर त्र्यं. शं. २७७, २७८, २८३
शेडगे विनोदकुमार २७१
शेफर्ड ८४
शेरवुड ४३
शेरिडीन १६४, २१२, २१३
शोकनाट्य २१०, २१२, २१३, २८२, ३०४
शोकात्मिका २७, २८, ३०, ३१, ३३, ४०, ४३, १९४
शौचविधी १६९
'श्री एकनाथ' २८७
'श्री एकनाथमहाराज यांच्या अभंगांची गाथा' १०२
'श्रीकंठशास्त्री ९३
'श्री छत्रपति संभाजी नाटक' १५८, १५९
श्री नारायणराव पेशवे यांचे नाटक' ११३, ११४
'श्रीमंत रघुनाथराव पेशवे' २६५
श्रीमन्नारायण पेशवे नाटक' १२८
'श्री रामदासांची कविता' १०२

'श्री रामदासांचे समग्र ग्रंथ' १०२
श्रीमंत नारायणराव पेशवे यांचा वध १२९-१३२
'श्री रामदास आणि रामदासी' २६१
'श्री शाहू' (साताहिक) २५१
'श्री शिवछत्रपति अथवा जीवन-प्रभात' १६२
'श्री शिवछत्रपतिविजय नाटक' १५५, १५७
'श्री शिवाजी नाटक' १४८-१५१, १६३
'श्री शिवाजी विजय नाटक' १६२
'श्री समर्थ रामदास' २८७
'श्री ज्ञानेश्वर महाराज' २८७

स

सखारामबापू २२०
'सचित्र संगीत पाद्मिणी नाटक' १६३
'संत कान्होपात्रा' (कावले) २९५
'संत कान्होपात्रा' (कुलकर्णी) २९४
'संत तुकाराम' ८०
'संत तुळशीदास गोस्वामी अथवा पत्निप्रेमप्रभाव नाटक' २९५
'संत भानुदास' (केळकर) २९२
'संत भानुदास' (पाठारे) २९५
'संत सखूबाई' २९१, २९२, २९५
'संत सेना' २९५
'सती गोदावरी' २७१
'सती पिंगळा' २९१
'सत्यकथा' ४२, ८१
'संदेश' २३९, २५१, २५२
'संन्यस्त खड्ग' २४७
'सप्तप्रकरणात्मक शिवचरित्र' ३६, १५७
संभाजी १५८-१६२, २०४, २०५, २१०-२१२, २१५, २१६, २४२, २५५, २६६, २६७, २७०-२८४
'संभाजी' २७०, २७२
संभाजीविषयक नाटके २७०-२८४
'समग्र केळकर वाङ्मय-लोकमान्य खंड' २५०
'सम प्रॉब्लेम्स इन संस्कृत पोअेटिक्स' २६
'संमतिकायद्याचे नाटक' १४७
'समयसार' ९४
'समरझुंजार' २६७
'समरधुरंधर' २६७
'समर्थांचा महाराष्ट्र' २४२
'सरदार बाजी देशपांडे' १८८, १५०-१५२, २३७
सरदेसाई गो. स. २७१, २७२, २८४, ३०२
सरपोतदार न. रा. २६७
सरस्वति महाल ग्रंथालय ८८, ९९
'सवता सुभा' २३५, २६८
सवाई माधवराव ११४-११७, १३३-१३६, १८७, १९१, १९४-१९७, २६२
'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' १०७, ११५, १३३, १८६ १८९, १९०, १९१, १९४-१९८, २२१
'सवाई माधवरावांचे नाटक' ११४
संस्कृत काव्यशास्त्र ५०-५४
सहकारी कृष्ण २४२, २७२

सहस्रबुद्धे शं. ना. २२१
'सह्याद्रि सांगे कथा शंभूची' २७१
'सह्याद्रीचा सिंह' २६८
'सह्याद्रीचे सोने' २८४
साक्रीकर श्रीकृष्ण २९५, २९६
'साक्रेटीस' २६०
साखरे सीमा २७१, २८३
'साग्रसंगीत प्रेमातिरेक नाटक' १६७
'साग्रसंगीत मात्सर्यप्रभाव' १६७
साठे वा. कृ. १५७, १५८
साठे वा. पु. १६२, १७०
सांडव ल. वि. २५६, २६८, २७१
'साध्वी मीराबाई' २९४
'साध्वीरत्न' २९५
साने रा. ब. २३२, ३०१
सामंत बी. एन. २७१, २७६
सारोळकर द. ग. २६१, २६२
सावरकर वि. दा. २४६-२४९
२९३
'सावळ्या तांडेल' २६७
'साहित्यदर्पण' २९, ४२
'साहित्यमीमांसा' ८१
'साहित्यसंचार' ४५
सिडने ४९, ५०
सिडनेहॅम २२८-२३०
सिनकर ३०४
सिंबेलाइन ३१, ३३
'सिंहासन' २५६, २६८
'सीनोबास' ६३
'सीमेवरून परत जा' २६१
सुखात्मिका २७, २८, ३१, ४३
'सुंदरमठ' २३३, २४०
सुमेरसिंग ११३, ११४, १२६,
१२९-१३१, १४०
सुळे द. स. २१६, २७०
'सूडाची प्रतिज्ञा' २६८, २७०
सेंट ऑगस्टिन ४८, ४९
सेंट जॉन २४६
सेंटस्बरी जॉर्ज ७३
सेनगुप्ता ३३, ४३, ४४
'सेनापति तात्या टोपे' २६५
'सेनासागर अर्थात संताजी घोरपडे'
२६८
'सैतानी फासा' (देशाची हाक)
२५८, २६९
सोनसूरकर ना. के. २६८, २७०
सोमण गो. गो. २२९
सोयराबाई २७३, २७४, २७९
'सोशल अँड पोलिटिकल लाइफ इन
विजयानगर एंपायर' १०१
'सौभद्र' २९, ३१, १३२ १४२,
१६५
'सौभाग्यरमा' १५६, १५७
स्कॉट वॉल्टर ७८, ७९, १४८,
१९३, २०५
स्टब्ज ५०,
स्टीन ३, २०, २१
स्टीफन गॉसन ४९
स्टीफन लेस्ली ७८
स्टील १५, २६
स्त्रीप्रधान नाटके १६८
स्प्राग ४५
'स्वप्न भंगले रायगडाचे' २७१
'स्वयंवर' २९, ३८
'स्वराज्य तोरण' २४२
'स्वराज्यदीप' २६८
'स्वराज्यरवि' २६८
'स्वराज्य सीमा' २६८

'स्वराज्याचा नंदादीप' २७१
'स्वराज्याचा पुनर्जन्म' २४२
'स्वराज्याचा वारसदार' २६८
'स्वातंत्र्ययज्ञ' २४०, २६७
'स्वामी' (कादं.) ३००
'स्वैरसकेशा' १२३

ह

हक्सले ६९
हडप वि. वा. २७०, २७३, २७५
हर्बर्ड वि. रा. २६९
'हरिभाक्त विविध दर्शन' ८२
'हर्षचरित, १४, २५, २६
'हंस' २२५, २५२
'हॅम्लेट' ३३, १८८, १९०, १९१, १९८
हॉपकिन्स २५
हॉलिनशेड ३१
हॉल्डेन ५८, ५९
'हिंदवी स्वराज्य आणि मोंगल' २८२
'हिस्टरी ऑफ इंडिया' १९
'हिस्टरी ऑफ एन्शंट संस्कृत लिटरेचर' २१
'हिस्टरी ऑफ ड्रामा' ४३
'हिस्टरी ऑफ धर्मशास्त्र' २३
'हिस्टॉरिकल नॉव्हेल' ८३, ८४
हिरानंद ३
'हिरा हरपला' २३४, २८१
हिरोडोटस् १, ६, ७, ४७
हेडउ ५०
हेमचंद्र ५४, ८२, १०२
'होनाजी बाळा' २६१
होमर ६
होरेस ४८, ४९, ८१
होळकर मल्हारराव २४१
ह्यूएनत्संग १४० ०
क्षीरसागर व. मो. २९५
क्षीरसागर श्री. के. ८१
'ज्ञानप्रकाश' १८८, १९०, २१८, २२१, २४५ २५२
ज्ञानप्रसारकसभा १०५

शुद्धि-पत्र

पृ.	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
४	१५	theolegical	theological
५	१२	आवाह्न	आव्हान
९	८	आहे.[२५]	आहे.
९	१२	त्यामध्ये	तीमध्ये
९	१३	आहे.	आहे.[२५]
९	१४	इतिहास[२६]	इतिहास "[२६]
९	३२	पाश्चत्य	पाश्चात्य
१३	२	वेदापनिषदे	वेदोपनिषदे
१४	२९	विक्रमदेव चरित्र	विक्रमांकदेव चरित
१५–२६	१५, १०	स्टील	स्टीन
१७	११	धुंडिराजसूत	धुंडिराजसुत
२२	१०	२५. उ. नि	२५. राजवाडे, ऐति. प्रस्ता.; उ. नि.
२२	११–१४	२६–३० उ. नि.	२६–३०. तत्रैव
२४	६	शाक्यपूणी	शाकपूणी
२४	१२	मैत्रायिणी	मैत्रायणी
२४	२२	तैतिरिय	तैत्तिरिय
२६	२७	वाशिष्ट	वाशिष्ठ
२७	१६	सिद्धान्तनुसार	सिद्धान्तानुसार
२९	३२	शोकत्मिकेसंबंधीच्या	शोकात्मिकेसंबंधीच्या
३०	३२	श्रेष्ट	श्रेष्ठ
३१	२५	Chronicals	Chronicles
३३	१५	इतिहासहकारांनी	इतिहासकारांनी
३७	३	कोणच्याही	कोणाच्याही
३९	९	नव्हते	नव्हत
४२	१६	नृपतिनां	नृपतीनां
४५	५	**नाटक**, १८९६	**नाटक**, कोल्हापूर, १८९६
४८	१३	विचारवंतानी	विचारवंतांनी
५३	२१	भङ्गिभणिति	भङ्गीभणिति

पृ.	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
५४	३०	१३० व्या	१३ व्या
५६	१	सत्यभासाची	सत्याभासाची
५६	१८	निळे आहे.	निळे आहे,
५८	२५	ध्वनीत	ध्वनित
६०	२	(sprit)	(spirit)
६१	१२	अनुरोधाने उपलब्ध	अनुरोधाने व उपलब्ध
६१–६२	१३, २५–२७	साधनसामुग्री	साधनसामग्री
६३	४	द्वयांचे	द्वयाचे
६४	३	निःपक्षपातीने	निःपक्षपातीपणाने
६६	१९	सोयरसुक	सोयरसुतक
६६	२८	प्रामाण्यामध्ये	प्रमाणामध्ये
६७	१६	गौणप्राधान्यभाव	गौणप्रधानभाव
७३	२३	क्षीती	क्षिती
७४	१	क्लृप्तीमुळे	क्लृप्तीमुळे
७५	२३	Consturcted	Constructed
८४	९	genious	genius
८४	२२	प्र. रा. कानिटकर, उ. नि.	रा. प्र. कानिटकर, विविध-ज्ञानविस्तार, वर्ष ५९, अंक १२
९४	३०	हिरोबा	वहिरोबा
९७	२२	ज्यात	जीत
९९	११	Nationad	National
१०२	२३	१९७०	१९६१
१०७	३२	kitane	Kirtane
१०८	२०	लेखकत्र्यींनी	लेखकत्रयीने
११५	३२	म्याक्डानल्ड	म्याकडोनल्ड
११६	१०	फर्मानबडीचा	फर्मानबाडीचा
१२१	२६	मुत्सदी	मुत्सद्दी
१३७	१२	७०–७५	५०–५५
१४७	३	गुरव	गुरुजी
१५३	९	उच्चारण	उच्चाटण
१५८	२०	संभाजी, कावजी	संभाजी कावजी
१६०	३	चिमाबाई	सोनाबाई

पृ.	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
१७०	२१	गर्वविलासित	गर्वविलसित
१७०	२३	रामराज्याच्या	रामराजाच्या
१७०	११	संबंध	साक्षात संबंध
१७१	१८	रामराव घोरपडे	माधवराव
१७१	३२	गुरव	गुरुजी
१८१	२१	पुणे, अंक ६	पुणे, वर्ष १, अंक ६
१८३	२७	रूपनगरीची	रूपनगरची
१८४	२५	संगीचीची	संगीताची
१८५	७	केरळकोकिळ १३,	केरळकोकिळ, वर्ष १३
१८६	१२	नाना मोरोजी सारख्या	मोरोबा कान्होबा सारख्या
१९०	१७	पुनर्लेखित	पुनर्लिखित
१९४	९	नाटकांचा	नाटकांच्या
२०३	२४	शूद्रकाच्या	विशाखदत्ताच्या
२१०	१३	षडाक्षरी	षडक्षरी
२११	१२	(Principal Play)	(Principle Play)
२११	३३	तत्त्गगर्भतेने	तत्त्वगर्भतेने
२२३	१३	File No 192	File No 265, J. D. Vol. 192
२२५	१०	अंक, पुणे,	अंक, मुंबई
२२८	४	ग्रहामुळे	ग्रहामुळे
२२८	११	परिपत्यास	पारिपत्यास
२३८	१९	नाटकावरचा	नाटकावरचा औंधकरांचा
२४१	६	एकजुटीने	एकजुटीचे
२४१	१६	गुप्त्यांचा	गुप्त्यांच्या
२४६	१०	आहेत.'	आहेत,'
२४६	२२	'सेंट जॉन	'सेंट जोन'
२५२	३१	टें.	सप्टें.
२५५	११	; त्यातही दोन उपप्रकार आहेत	होय.
२५८	१०	मराठ्यांची मर्दुमकी, (१९५४)	मराठ्यांची मर्दुमकी, (१९५४)–अर्जुनराव राणे;

पृ.	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
२६८	३२	१८४२	१९४२
२७१	८	वि. द. जोशी	वि. शं. जोशी
२७२	२२	प्रचारची	प्रकारची
२७९	३२	शपथ	शपथा
३०५	३१	हे कोणी	हे भविष्य कोणी

संदर्भविषयक टीपा शोधनिबंधांच्या लेखनपद्धतीस अनुसरून दिल्या आहेत. मात्र ग्रंथातील विवेचनाच्या ओघात ग्रंथविषयक माहिती येऊन गेली असेल तेथे उ. नि. (उपरिनिर्दिष्ट) असे संक्षेपचिन्ह टीपेत योजिले आहे.

पृ. ४९ वर सिडने याच्या दोन निरनिराळ्या नावांनी प्रसिद्ध झालेल्या ग्रंथांचा उल्लेख आहे. परंतु ह्या दोन्ही ग्रंथांची संहिता एकच असून एकच ग्रंथ दोन निरनिराळ्या नावांनी प्रसिद्ध झाला आहे, याचा येथे खुलासा करणे आवश्यक वाटते.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.
अनुक्रम ७८३९८ वि: निबंध
क्रमांक २१६० नों: दि: १९.९.
REFBK-0018176
मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
१८७९६